

Artistas y antropólogos: estéticas, objetos y diagnóstico cultural en la novela argentina contemporánea

**Artists and Anthropologists: Aesthetics, Objects and Cultural
Diagnosis in the Contemporary Argentine Novel**

**Artistas e antropólogos: estéticas, objetos e diagnóstico
cultural no romance argentino contemporâneo**

Teresa Orecchia Havas

UNIVERSITÉ DE CAEN-BASSE NORMANDIE, FRANCIA

Profesora emérita de la Universidad de Caen-Basse Normandie, Francia.

Doctora de la Universidad de París III-Sorbonne Nouvelle, Francia.

Ha publicado *Asedios a la obra de Ricardo Piglia* (Peter Lang, 2010),

editora de *Memorias de la ciudad en el mundo hispánico y luso-*

brasileño (Peter Lang, 2005), *Écritures latino-américaines: l'homme*

et la ville (Cahiers MRSN, 2006), *Las ciudades y el fin del siglo XX*

en América Latina (Peter Lang, 2007), *Homenaje a Ricardo Piglia*

(Catálogos, 2011); y en colaboración, *Migrantes: encuentros con el otro*

en el imaginario hispano-americano (Peter Lang, 2011) y *La littérature*

latino-américaine au seuil du XXI^e siècle. Un Parnasse éclaté (Editions

Aden, 2012). Correo electrónico: orecchia-havas@wanadoo.fr

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl20-40.aaeo



Resumen

Mientras la crítica insiste en la actual tendencia a construir estéticas de lo frívolo y de lo etnográfico en las literaturas hispanoamericanas contemporáneas, puede observarse que ciertos proyectos contradicen tales aserciones. Partiendo de la obra reciente de dos escritores argentinos, Alan Pauls y Martín Kohan, el artículo analiza la presencia y la función de objetos materiales en las últimas narraciones de ambos, a fin de desmentir la vigencia tanto de los parámetros del realismo mimético como de los del gusto por lo efímero. El análisis postula un doble significado de las cosas concretas y de las materializaciones en estas poéticas. Por un lado, actúan como reveladores del sujeto y de la experiencia individual captada en situaciones de cambio y de incertidumbre. Por otro, tienen un sentido indicial, en cuanto al tiempo de la comunidad y a los estereotipos de la cultura.

Palabras clave: cosas concretas; materializaciones; literatura argentina; Martín Kohan; Alan Pauls

Abstract

Against the trend of reading contemporary Latin-American literatures within an aesthetics of the frivolous and of the ethnographical, this article examines some literary projects that subvert this model. Taking the work of two Argentine writers—Alan Pauls et Martín Kohan—as starting point, this article analyses the narrative function of some material items in their last novels. The goal is to raise some objections to the critical consensus concerning the preeminence of plain realism and superficiality. A central concern is the double meaning of the representation of real things in this poetics. In one sense, they reveal the nature of the subject and of his life experience during conditions of change and uncertainty. In another, they show an indicial function about social time and culture stereotypes.

Keywords: real things; material items; Argentine literature; Martín Kohan; Alan Pauls

Resumo

Enquanto a crítica insiste na atual tendência a construir estéticas do frívolo e do etnográfico nas literaturas hispano-americanas contemporâneas, pode se observar que certos projetos contradizem tais asserções. Partindo da obra recente de dois escritores argentinos, Alan Pauls e Martín Kohan, o artigo analisa a presença e a função de objetos materiais nas últimas narrações de ambos, a fim de desmentir a vigência tanto dos parâmetros do realismo mimético quanto dos do gosto pelo efêmero. A análise postula um significado duplo das coisas concretas e das materializações nestas poéticas. Por um lado, atuam como reveladores do sujeito e a experiência individual capturada em situações de mudança e incerteza. Por outro lado, têm sentido indexical, em quanto ao tempo da comunidade e os estereótipos da cultura.

Palavras-chave: coisas concretas; materializações; literatura argentina; Martín Kohan; Alan Pauls

RECIBIDO: 19 DE SEPTIEMBRE DE 2015. ACEPTADO: 16 DE OCTUBRE DE 2015. DISPONIBLE EN LÍNEA: 1 DE JULIO DE 2016

Cómo citar este artículo:

Orecchia Havas, Teresa. "Artistas y antropólogos: estéticas, objetos y diagnóstico cultural en la novela argentina contemporánea". *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016): 325-351. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.aao>

LA CRÍTICA HA afirmado repetidamente que la literatura latinoamericana parece aspirar hoy a la situación del arte contemporáneo, es decir, a una condición mayormente dominada por el ansia de lo instantáneo, lo fotográfico, lo rápido, lo cambiante, en acuerdo con el privilegio de lo efímero y lo desechable que caracteriza a las culturas postindustriales en la época actual. Una época de “presentismos” y culto de la fugacidad, de consumo acelerado tanto de bienes materiales como simbólicos (según los planteos reiterados de Bauman, Huyssen, Hartog, Agamben, entre otros). En ciertos casos, esta hipótesis se completa con la puesta en relieve de las tendencias “etnográficas” que suelen recorrer la misma literatura, en especial en el campo de la novela urbana¹ o, aun, con la idea de una corriente de frivolidad que imantaría algunos de los proyectos más estables y celebrados.

Sin embargo, es evidente que la obra de una serie de autores que ya han alcanzado prestigio firme apunta precisamente a burlar estos parámetros, mediante narraciones que ostentan un manejo muy cuidadoso de la lengua, unido a poéticas poco o nada deudoras de la seducción de lo fugaz. Al mantenerme en el marco de la literatura argentina, pienso ahora en Juan José Saer, entre los autores ya canónicos, y en Alan Pauls, Sergio Chejfec, Martín Kohan, Hernán Ronsino, Matilde Sánchez, etc., entre los de las generaciones siguientes, para no citar más que a unos pocos de los nacidos entre los años sesenta y los años setenta. Sus obras denotan ambiciosos proyectos de largo aliento y exhiben discursos rigurosos, poco complacientes con el lector, mundos construidos con extrema minucia que se despliegan lentamente de libro en libro. Aunque a veces son leídos por un mismo público y una serie idéntica de críticos, y aunque suelen leerse cuidadosamente entre sí, estos escritores no forman grupo ni escuela. En cambio, participan como ensayistas en los debates teóricos del momento, en especial en los que conciernen las líneas dominantes de la literatura argentina. Próximos a ellos, a menudo citados en sus intervenciones, aparecen siempre aquellos que ocupan el lugar de maestros de las revoluciones estéticas locales: César Aira, Mario Bellatin o Ricardo Piglia.

No es mi intención ocuparme aquí del conjunto de esos autores en relación con el tema de la cultura material, sino centrarme en algunas novelas que proponen soluciones originales en torno a la presencia de objetos y observar cómo esta última se relaciona con dos variables. Por un lado, se corresponde con la intención descriptiva de esos textos, destinada a dejar constancia de cierto diagnóstico de época; por otro, es un elemento dinámico en la articulación de

1 En el contexto argentino, esas tendencias se han señalado repetidas veces por Beatriz Sarlo (por ejemplo, en “¿Pornografía o fashion?” o “La novela después de la historia”).

poéticas narrativas que exploran los bordes del realismo. Elijo para ello algunos aspectos de la trilogía de Alan Pauls y las dos últimas novelas de Martín Kohan.

Objetos en un marco de época

Comienzo, sin embargo, por el ejemplo de un escritor alejado del mundo hispánico que proveerá un punto de partida para mi reflexión. Un trabajo reciente del novelista turco Orhan Pamuk establece un circuito de relaciones entre la narración, los objetos y la construcción de un museo de la novela sumamente sugestivo para la lectura de los autores argentinos seleccionados y, más en general, para la comprensión de los experimentos actuales en torno a la presencia de la cultura material en la literatura.

Pamuk ha explicado (*L'Innocence des objets* 9-18) que algunos años antes de escribir *El museo de la inocencia* (2011), novela de peripecias amorosas que retrata la modernización de la cultura ciudadana de Estambul en los años sesenta y setenta, y en particular el auge de la industria cinematográfica local, había ido armando poco a poco una amplia colección de objetos que luego aparecen mencionados en el texto con las características precisas que poseían en la realidad. Esos objetos, entrevistados o poseídos en tiempos pasados y depositados en la memoria del escritor, que habrían funcionado como desencadenadores de la ficción, estaban por otra parte destinados a constituir un museo al cabo de los varios años que llevó la redacción del libro. Se trata aquí de un museo material de la novela,² situado en correspondencia total con el mundo creado por esta, en el cual se exhiben desde colillas de cigarrillos con su marca respectiva hasta accesorios del peinado, trajes, enseres, pequeñas máquinas, afiches publicitarios o carteles, y los mil adminículos que acompañan la vida cotidiana de los personajes o son aludidos de algún modo en el relato. Producto de un rastreo del novelista por los recodos y las calles de la ciudad, donde se disimulan abandonados entre desechos, o bien ocultos y atesorados en los innumerables comercios de viejo que la pueblan, los objetos se incorporan al texto con un discurso descriptivo que los restituye con la mayor exactitud. Otros bienes materiales igualmente evocados en el libro deben en cambio su existencia a un procedimiento de signo contrario: primero surgen como imágenes textuales y luego son fabricados artesanalmente a partir de sus correspondientes prototipos novelísticos para ser al fin deposita-

2 Si el proyecto del *Museo* retórico de Macedonio Fernández (*Museo de la novela de la eterna*) es de otra índole y no tiene “realidad” más que en la retórica ficcional, la visión escénica de Piglia en *La ciudad ausente* (1992), con su colección de objetos fundacionales de la literatura argentina, plantea una idea afín, aunque limitada al mundo ficticio tanto en la construcción del espacio como de los objetos.

dos en el museo junto a los precedentes. Los momentos esenciales de la novela tienen entonces una suerte de correlato objetivo en el mundo real, representado por cosas concretas que inician un recorrido ficticio al insertarse en la narración, y son luego entregadas o devueltas a una vida autónoma (en la “realidad” del museo) a partir de ella. En ese experimento apasionante, la imaginación creativa del escritor parece someterse a los modelos del mundo real hasta el punto de que los objetos de papel pueden llegar a *producir* artesanalmente otros, que deben su entidad e historicidad a la imaginación literaria.

Muchas preguntas surgen evidentemente en relación con esta voluntaria y provocada circulación múltiple entre el lenguaje y la realidad, porque ¿dónde se ubica aquí el umbral del mundo real y dónde comienzan la literatura y la ficción? O mejor, ¿cuánta *realidad* hay en ese realismo literario, cuánto realismo en el enfoque ficticio de las cosas materiales? ¿Cuál es el estatuto de los objetos de la exposición, que corresponden a la vez a creaciones imaginarias y a entidades reales?³ En el proyecto de *El museo de la inocencia* los dos recorridos posibles (del objeto al discurso literario, de este al museo) se prolongan el uno en el otro. El escritor coloca en el espacio común (visible, visitable) de la casa-museo una serie de cosas concretas que actualizan la memoria de la cultura urbana de Estambul en un momento preciso de su historia, con un gesto que puede considerarse a la vez autónomo y dependiente del mundo imaginario de la novela. Autónomo, por cuanto los objetos son, como lo dice el mismo escritor, “inocentes”, opacos ante el lenguaje, y es la mirada que los destina al museo la que los historiza y los descifra. Pero ese gesto resulta sobre todo dependiente del espacio imaginario de la novela, pues ordena un reservorio que lo reproduce, lo miniaturiza y lo expone a la mirada. De este modo, el discurso novelístico se constituye como una suerte de cajón de doble fondo, un tesoro de signos afectados por procesos referenciales de excepción que remiten no solo a imágenes abstractas, sino a un mundo de cosas que *existen* exactamente con esas características, de objetos tangibles. Imaginación y memoria conectan entre sí a la novela, que se articula enunciando una colección imaginaria, y al museo, que funciona como una realización memorial del texto (junto a las vitrinas hay incluso una serie de leyendas descriptivas que

3 “*Les choses exposées dans les vitrines (paquets de savon et de détergent, chaussettes, pelotes de laine à tricoter, bouteilles de soda, börek, bocaux de condiments) se paraient de charme aux premières lueurs du jour et éveillaient en moi le désir de toucher ces objets, de sentir leur pureté et leur innocence. Je m’étais amusé une fois avec l’idée d’acheter une petite épicerie qui se trouvait sur mon parcours, avec des portes donnant sur deux rues, où je pourrais exposer de ‘vrais’ objets imaginaires dont je raconterais l’histoire dans un roman*” (Pamuk, *L’Innocence des objets* 29. Destacado por mf)

son citas del libro, copiadas para reforzar el lazo con el discurso narrativo y orientar al visitante en el camino entre este y el mundo de la colección). Así, mientras que el espacio del museo contiene y circunscribe las huellas materiales de un tiempo que el lenguaje solo puede evocar en ausencia, el texto ostenta su relación a la cultura y al tiempo uniéndola a una estética de las cosas.⁴

Por todo esto, el proyecto de este escritor, que expone la ambición de preservar un mundo perdido —la cultura ciudadana turca en un período de vuelco franco hacia el desarrollo occidentalizado— por vías tan diversas como la invención ficcional y la colección de museo, puede resultar estimulante para explorar algunas de las preguntas que la literatura se sigue haciendo hoy.

En primer lugar, la pregunta sobre la relación entre la serie social y la representación literaria. Porque si el arte de la novela realista y la presencia de los objetos en ella tuvo que ver con la producción, la variedad y la difusión de bienes materiales en capas cada vez más amplias de la sociedad occidental durante el siglo XIX y a comienzos del XX, en este otro comienzo de siglo el usufructo y el goce de los objetos se piensa ya (indudablemente con excesiva presunción) con respecto al mundo entero, y en términos de un proceso de creación-destrucción o de conservación-despilfarro que afecta tanto a los bienes pobres o perecederos como a los que son el resultado de la acumulación de riqueza, de saber artesanal o de tradición e historia. La presencia masiva de los objetos en la narrativa, acompañada por la atención puesta en detalles materiales que se llenan ocasionalmente de significado, es característica de las estéticas décimonónicas tanto en Europa como en América, pero la importancia del ojo (del punto de vista, de la focalización), así como el gusto de las técnicas descriptivas, y en consecuencia la centralidad del objeto, superan largamente ese marco temporal y vienen a fertilizar la prosa desde mediados del siglo XX hasta hoy. Así lo prueban, por ejemplo, los experimentos del *Nouveau roman* —entre las poéticas que estarían ya superadas—, y los pasos nuevos de un descriptivismo que, a falta de mejor denotación, llamaré por el momento *minimalista*, entre las técnicas de algunos autores latinoamericanos de las promociones recientes (Kohan o Chejfec, entre ellos). La presencia de los objetos estaría entonces en la prosa contemporánea, más en relación directa con la exploración del sujeto que con la preservación artística de un patrimonio histórico; encontraría su motivación más en la necesidad de explorar los vacíos de la experiencia humana actual que en la construcción imaginaria de una herencia social.

4 “[C]omo observa Nash, el realismo es una estética de las ‘cosas’. El mundo del realismo ‘is a world composed of things containing declarable meaning’” (Mandolessi 5).

En segundo lugar, los objetos están esencialmente ligados al tiempo y a la ilusión de realidad que el discurso literario provoca. Tiempo del individuo, que recupera en ellos la forma idealizada o alegórica de su propio pasado,⁵ tiempo de la comunidad, que las cosas pueden representar o simbolizar. Y también tiempo de la impresión de vida y de realidad que la presencia nombrada de los objetos coloca ante los ojos del lector. Si los objetos materiales concentran el poder de los olores, los colores, los sabores con que la vida real enriquece nuestra experiencia, lo que se encuentra en las novelas es un mundo ajustado a ellos, aunque puramente ficticio, ausente, evocativo. Así dispuestas, las cosas materiales esmaltan la trama como otros tantos faros que guían hacia los puntos clave de las representaciones y se convierten en parte esencial, emblema y signo, de los instantes de vida que forman la intriga de los relatos (Pamuk, *Le romancier* 97-98). Para el narrador de *El museo de la inocencia*, por ejemplo, que es la historia reminiscente de una pasión desdichada, los objetos cobran una profunda dimensión afectiva y están intensamente ligados a la memoria, traen el recuerdo de la mujer amada, acompañan las idas y venidas en la ciudad, habitan los espacios del presente con la fuerza de un pretérito que se vuelve concreto y tangible.

La empresa de Orhan Pamuk muestra, por último, que se puede pensar la novela como una suerte de enciclopedia, o incluso de catálogo,⁶ que encierra un mundo completo, autosuficiente, extensivo y que expone un saber complejo, pero cuyo modo ficcional privilegia el recuento temático y asociativo de las cosas. Lo interesante de la aplicación de esta hipótesis es que aun cuando el mismo autor la abandona en cuanto proyecto en el momento de la escritura, a favor de un discurso novelístico lineal y de una lógica narrativa tradicional, ella queda en pie a través del montaje del museo. Este último articula, en efecto, un relato discontinuo, fragmentario, en el que se han seleccionado los momentos más relevantes de la intriga, los nudos, las más pequeñas unidades significativas, los “instantes irreductibles” que encarna la presencia de los objetos y su disposición escénica en las vitrinas. Esas unidades quedan vinculadas por el recorrido —real y virtual, físico y mnemotécnico— que el visitante efectúa. Lectura de lo salteado, la lectura del museo no es menos abarcadora de las estaciones imperdibles de la trama. Y de la misma manera que la intriga comporta *stasis* y momentos de

5 Un caso programático de esta idea lo ofrece “Los objetos”, un cuento de Silvina Ocampo en que las cosas que habían pertenecido a la infancia de la protagonista y habían desaparecido con los años vuelven poco a poco a aparecer mágicamente y a invadir su vida. La solución de Ocampo es pesimista, los objetos surgen para acosar y someter, no para deparar la felicidad de la memoria (105-108).

6 Las fases sucesivas del proyecto están descritas en Pamuk (*L'Innocence* 17).

fluidez, grados de dilatación y de concentración, digresiones y cristalizaciones, la noción de objeto se flexibiliza, y pasa a incluir también las materializaciones de circunstancias, afectos, estados subjetivos, valores. En el museo de la inocencia de los objetos hay una vitrina que ilustra el dolor de amar, una sobre los celos, una para el sufrimiento de la espera, una sobre el consuelo que brindan los objetos, etc. A partir de aquí la novela ideal podría entonces entenderse como un diálogo abierto a un tiempo con el archivo y con el museo, con la historia cultural y con el arte de construir imágenes. Con una salvedad, sin embargo: mientras que el museo (como colección) preserva los objetos y los salva del olvido en su rotunda entidad material, la novela (el relato del museo) conservaría (evocaría) las sensaciones y los sentimientos, el mundo afectivo y el mundo imaginario que las cosas activan en el hombre poniendo en primer plano la percepción y la recepción de un sujeto, de un protagonista y de un lector.

Realismo(s) y estado de la novela

Abordar el tema de la cultura material en la literatura argentina actual, en cuanto cuestión de poética, hablar de esta problemática en las novelas más recientes de Kohan, de Pauls, eventualmente de Chejfec, supone por cierto preguntarse qué lugar ocupan los objetos en el mundo imaginario de cada uno de estos autores. Puesto que la presencia de las cosas concretas en el discurso literario ha sido asociada con diferentes modalidades del realismo, será igualmente oportuno observar con qué instrumentos retóricos se la aborda, con qué función se han seleccionado determinados motivos y qué red de significados instala el discurso narrativo. O sea, entender cómo se piensa desde el texto mismo un determinado proyecto estético, tal como lo hacía en parte la experiencia de Pamuk que comenté anteriormente.

Tendremos entonces que situarnos, aunque sea brevemente, en relación con un debate que recorre el pensamiento de la última década. Un periodo en el cual se examinan con brío, tanto desde la universidad como desde los suplementos literarios de los periódicos, textos que parecen desafiar el estatuto y el valor de la literatura en cuanto práctica separada de las otras manifestaciones sociales junto con creaciones (escritas o no) que instalan una zona indiscernible entre una realidad que es pura representación y una *literatura* que se vuelve puramente icónica. Llevados a la vez por esta particular emergencia de la idea de “literaturas reales”⁷ y por la presencia de obras que coquetean con el mundo de las artes

7 Un estudio reciente que acuña esta expresión plantea el problema de la dosis de “realidad” activa en ciertos textos contemporáneos y las dificultades de la definición de los nuevos realismos dentro de un corpus argentino-brasileño (Véase Horne).

plásticas o miméticas (instalaciones, fotografía, *performance*, etc.), los críticos se han entregado a un examen de los discursos del realismo en sus formas recientes y han llegado a reavivar ciertas polémicas sobre la larga tradición realista de nuestra literatura. Dos rápidas observaciones previas sobre esta evolución del debate-marco: es obvia la vocación de nuestra crítica a establecer cánones y líneas fundadoras, ríos caudalosos y afluentes exangües en el mapa de las poéticas, así como su insistencia, que deriva de lo anterior, en observar con lentes de aumento la sucesión de “herencias” literarias buenas o malas y de “herederos” con mayor o menor derecho a verse como tales. Recordemos solo que desde el muy citado volumen sexto de la *Historia crítica de la literatura argentina* dedicado a *El imperio realista* (Gramuglio), el tema y los alcances de su inflexión argentina no han dejado de suscitar nuevas interpretaciones.

Es que la cuestión del realismo pone en juego una nueva demarcación de las líneas dominantes de esa literatura, a la vez que replantea las relaciones siempre provocativas entre realidad, ficción y estética. Desde las posiciones radicales de Josefina Ludmer sobre las literaturas postautónomas, que ella asigna a un plano de discursos de realidad sin divisorias ni jerarquías, hasta los simposios de especialistas⁸ que discuten la sustancia exacta de las literaturas así llamadas realistas, el problema —prácticamente abandonado en el escenario de la crítica europea— retoma sentido en el contexto argentino. Buena parte de la narrativa actual la examinan tanto los críticos⁹ como algunos escritores a la luz de esa categoría. Sus artículos muestran igualmente cómo se desplazan los marcos del prestigio literario (por ejemplo, aunque el lugar de Saer como maestro de una forma original de “realismo antirrealista” no se discute, su hipotética proyección actual se cuestiona a menudo). Es claro que estos debates se agudizan en relación con la obra de ciertos autores reconocidos que siguen produciendo textos más o menos inclasificables: esencialmente César Aira (cuyos libros estimulan la discusión sobre la posibilidad de una vanguardia contemporánea que habría absorbido o incorporado al realismo) y Mario Bellatin (cuyos métodos y experimentos permiten plantear la relación de la

8 Véanse, por ejemplo, las Actas del Simposio Internacional Imágenes y Realismos en América Latina, Leiden, 29 septiembre-1 de octubre 2011. Disponible en: <http://imagenesyrealismosleiden.wordpress.com/2012/01/24/actas/>.

9 Luz Rodríguez Carranza, en un trabajo sobre los “nuevos realismos”, considera que estos reponen los discursos estereotipados con otras funciones. Sus ejemplos proceden de obras de Sergio Bizzio y de César Aira, pero su objetivo de centrarse en el uso de un lenguaje estereotipado que operaría como un objeto realista *à part entière* es poco convincente.

literatura con un afuera de sí misma),¹⁰ así como, esporádicamente, otros escritores de programa intransigente a los que se vuelve (como Héctor Libertella), o que aparecen con fisonomía propia entre las propuestas de las últimas décadas (como Sergio Chejfec). Es igualmente claro que esta revisión de los parámetros realistas en relación con la literatura del fin del siglo XX y principios del XXI está imbricada (justificada) en un intento más global de reposicionar como dominante en el seno de la literatura argentina una corriente que sería, al menos parcialmente, ajena al realismo. Y en particular a los cánones del realismo clásico, a los que nunca dejaría de transfigurar.¹¹ En las líneas siguientes se puede leer, sintetizado, el cruce de interrogantes que estas escrituras contemporáneas vuelven a despertar:

Finalmente, si hay una cuestión que da vueltas en las escrituras y lecturas del presente es la de la realidad. Por un lado, sigue tratándose de la pregunta por los modos de representar la realidad (la social, la cultural, la histórica, la política) en el cambio de siglo, cuando las representaciones identitarias y la cuestión del testimonio es objeto de debates y enérgicas polémicas culturales y académicas. Pero también, y sobre todo tal vez, se trata de una indagación en torno de los modos en que la realidad irrumpe o estalla en las páginas de un libro, en una era en la que está en juego justamente una fuerte redefinición de las fronteras entre ficción y realidad. (Contreras, “Algo más” 9)

10 La obra de Bellatín lleva a pensar la literatura en relación con el arte. En un capítulo de su último libro, *Beyond Bolaño*, Héctor Hoyos se concentra en los proyectos de Aira y Bellatín como transformaciones de Duchamp y Beuys, respectivamente, que les permiten inscribirse dentro de la literatura mundial (véase “On Duchamp and Beuys as Latin American Writers”, en Hoyos 157-188). Por su parte, Pauls intentaba vincular texto y *performance* ya en un ensayo sobre el escritor peruano-mexicano presentado en Cerisy en 2008 (Pauls, “L’art de vivre”). Graciela Goldchluk polemiza, a su vez, con Pauls y busca mantener a Bellatín en un lugar específico definido por su relación a la escritura. Para Goldchluk, la apelación al realismo por parte de este autor debe ser interpretada como una puesta en evidencia de su proyecto de diálogo entre la literatura y las otras artes. Bellatín usaría el realismo (la *performance*, etc.) para insertarse en una forma de ‘literatura expandida’, que le permite salir del texto prolongándolo en una suerte de cuerpo físico —de naturaleza sin embargo textual— (véase nota 4). Se trataría igualmente de una estrategia “realista” destinada a construir un vínculo con el lector que lo saque de su pasividad habitual, estrategia que se acompaña con un uso de narradores inconsistentes, de personajes atípicos y de situaciones insignificantes.

11 El modelo canónico de un realismo transfigurado sería aquí la obra de Roberto Arlt. La discusión sobre la totalidad de la propuesta se puede ver en los trabajos de Contreras, que ha dedicado varios artículos al tema (Contreras: “En torno al realismo”, “Realismos. Jornadas de discusión”, “Discusiones sobre el realismo” y “Algo más sobre la narrativa argentina del presente”) y, en general, en las contribuciones al simposio de Leiden sobre Imágenes y Realismos (2011). Véase también Garramuño (19, nota 5).

Es interesante notar que los dos autores argentinos elegidos por mí toman partido con respecto al realismo, y que lo hacen desde ángulos que permiten leer como en una línea de puntos la relación entre su pensamiento crítico y su poética narrativa. Aunque el rechazo del realismo lo ha señalado Alan Pauls como un componente originario de su estética (“Del ‘73”), me detendré en Martín Kohan, que expresa ese rechazo de manera más sistemática y participa en las discusiones teóricas de los últimos años. Kohan piensa que hay que evitar la elastización del concepto de realismo, y para probarlo se libra a una relectura puntualizada de las hipótesis de Lukács, a las que considera rigurosas y modélicas (Kohan, “Significación actual”). Puesto que en la literatura argentina la línea realista sería un derrotero continuo, el escritor impugna la idea de una “vuelta” puntual al realismo en la narrativa actual. En cambio, postula la existencia de “una serie de variaciones sobre [sus] tópicos” (32), como la supresión de los contextos de época (por ejemplo, *El pasado*, de Pauls), o la destrucción del verosímil realista en el uso de intrigas disparatadas (Aira), o la proliferación de textos delirantes, brutalmente miméticos o puramente alusivos (respectivamente de Alberto Laiseca, Washington Cucurto y Matilde Sánchez), que solo por inadvertencia siguen siendo rotulados dentro del realismo.

Para Kohan lo que habría en definitiva en la narrativa argentina de este tiempo “es una cierta vuelta a la realidad” (“Significación actual” 34) (represión, miseria social, etc.), acompañada de una actitud escéptica sobre la representación literaria, inevitable por otra parte desde la famosa pregunta de Piglia (o de Renzi en *Respiración artificial*) sobre cómo narrar los hechos reales (35). Al trasluz de estas observaciones se pueden leer, además de una postura crítica sobre el corpus, los posibles recaudos del escritor respecto a la clasificación de su propia obra, que no desea ver inscrita sin más trámite dentro de los cánones realistas, aun cuando sus estrategias narrativas más frecuentes contengan pautas que lo permitieran, como las técnicas descriptivas rigurosas, los montajes precisos de la temporalidad y del punto de vista, los personajes característicos de las clases medias ciudadanas, las intrigas que se desenvuelven en espacios perfectamente acotados.

El artista y sus objetos: Alan Pauls

Las novelas de Pauls pueden ordenarse en al menos dos periodos: el de las ficciones hiperliterarias que preceden a *Wasabi* (1994), desopilante historia de esterilidad creativa, y van hasta la ambiciosa *summa* que representa *El pasado* (2003), y el de las que vienen después del giro estilístico prefigurado por *La vida descalzo* (2006), breve ensayo autobiográfico que anuncia el ingreso a su narrativa de un sujeto del discurso abiertamente construido en torno a una tensión auto-

rrefleja. Esos dos grandes tramos corresponden a cambios fundamentales en la poética del relato, que va dejando atrás progresivamente los juegos eruditos y la práctica de la distorsión de géneros característica de la primera época. Pero el segundo tramo registra también otra característica. Con posterioridad a la crisis social de 2001, Pauls comienza a mostrar un nuevo interés por los años setenta, que se acompaña con un reposicionamiento de su figura pública en cuanto intelectual de izquierda conocedor de esa parte de nuestra historia. De la misma manera, poco tiempo más tarde, cuando aparece *Historia del llanto* (2007), el primer volumen de su trilogía, sus declaraciones en una serie de entrevistas (Pauls, “Me interesa” y “Se busca un lector”) dan un lugar destacado a la evocación ficcional de la década de los setenta, y acuñan una fórmula incesantemente retomada luego por la crítica, la de su voluntad de cruzar en esas obras intimidad y política. La referencia a la historia reciente formaría entonces parte indisociable del proyecto del autor de estas novelas —otros dos volúmenes suceden al primero, *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013)—.

La estrategia modelizadora del conjunto de esas obras es construir un sujeto protagonista del ciclo novelesco desde su infancia hasta su primera juventud en el marco de un triple relato de formación. Las decisiones esenciales de poética narrativa conciernen a la construcción de ese sujeto y al uso de un registro colocado en los bordes del gesto autofictivo, cuando no autobiográfico. Pienso entonces que es en el marco del hallazgo fundamental de un (yo)/él cuya mirada organiza el mundo y el relato de la experiencia que hay que seguir investigando la literatura de Pauls y leyendo sus sentidos, al menos hasta el tercer ejemplar de la trilogía incluido. En los dos primeros volúmenes, esa mirada compuesta de delicadas capas sucesivas, mirada de un adulto que abraza y repone la mirada del niño y la del adolescente, mirada de un niño que sigue presente, detenida en el tiempo de la infancia, opera como un filtro impiadoso y es el instrumento principal de la ambigüedad valorativa con que se enfoca en los textos el periodo de los años setenta (que son igualmente los años de adolescencia del autor, nacido en 1959). Como en las primeras escenas de *Historia del llanto*, en las que el niño se sumerge en la pileta del club para impresionar a su padre y sale del agua sin aliento después de haber tocado el pulpo de mosaicos dibujado en el fondo, el discurso narrativo va y viene en torno a los más lejanos recuerdos, los trae de vuelta y los coloca en la superficie del texto, en un presente que remite siempre a un buceo más o menos incierto en la memoria. También el relato, como el personaje, va en busca de sus primeras imágenes:

Puede que no se dé cuenta entonces, pero si al ganar el borde de la pileta se mirara la yema de los dedos con los que ha tocado la boca del pulpo, reconocería ya las rayitas verticales que más tarde, con los roces repetidos a que lo expone

una rutina de actividades siempre idéntica —trampolín rugoso, zambullida, expedición a las fauces del pulpo, descanso junto al borde áspero de la pileta, búsqueda de las monedas, llaveros e incluso relojes pulsera *water proof* que su padre echa sucesivamente a la pileta para entrenarlo en el arte del buceo, etcétera— y agravadas por la acción prolongada del agua, se transforman en suaves manchas rojizas que llama raspones y más tarde en ese enrojecimiento general, sin contornos definidos, que le hace creer por enésima vez que tiene los dedos en llamas, que en vez de dedos tiene fósforos de carne. (14-15)

Sin embargo, el elemento que me parece central a nuestra problemática y que quiero destacar aquí es el montaje de todo el proyecto del tríptico novelístico en torno a un puñado de materializaciones, si no de objetos propiamente dichos, que aparecen a la vez como puertas de entrada hacia la historia del sujeto y como señales que orientan una arqueología social. Las dos primeras son sustancias y emanaciones del cuerpo: el llanto, huella palpable del dolor y de una etapa de la vida infantil, y el pelo, forma visible de la moda y signo de la adolescencia. La tercera, el dinero, es representación física de una abstracción —el valor— y emblema de lo más cuestionable de la vida adulta. Frente a esas tres manifestaciones concretas, el discurso no se remansa en la retórica descriptiva, sino que las hace funcionar como pivotes que articulan la dinámica de la intriga a la vez que detentan, en cuanto rasgos de época, un valor indicial o icónico.

El llanto, el pelo y el dinero son pensados así como signos en los que se manifiesta el tiempo como *forma*, el tiempo que, en las etapas de una vida, se vuelve visible en los cuerpos y en las mutaciones sociales.¹² Su primera sustancia es material, aun cuando estén destinados a operar como íconos y como símbolos de dos temporalidades de índole bien distinta, que remiten en paralelo a la imagen del sujeto y a la imagen de la sociedad que lo rodea, y a la vez ponen en relación sujeto y mundo. Esos signos traducen las flaquezas de la época (el sentimentalismo, la violencia, la indiferencia, el abuso) sin dejar de mostrar qué lugar ocupan los mismos valores en la conciencia y en la práctica de un yo que define al usarlos sus relaciones familiares, sociales, amorosas, amistosas, es decir, su propia verdad existencial. Motivos “arbitrarios”, “insignificantes”, “yacimientos”, “entradas excéntricas” (Pauls, “Se busca”) los ha llamado el escritor, para

¹² En otro trabajo (Orecchia Havas) he intentado mostrar la importancia de esos *signos* (el llanto, el pelo, el dinero) que llevan, en Pauls como en el modelo proustiano, o aun en los fragmentos autobiográficos de Barthes, a la recuperación del tiempo convertido en lenguaje. Algunas de las reflexiones que siguen aquí están tomadas de ese trabajo.

circunscribirlos en relación con su enfoque detallista y con su práctica de un recorte fenomenológico aparentemente frívolo de la temporalidad individual. Sin embargo, los signos vehiculan la historia de la formación del sujeto de las ficciones precisamente porque se los puede interpretar; son los hallazgos de un buceador de la memoria que ha logrado rescatar en su experiencia los objetos que mejor han concentrado significado, materia y tiempo, como fósiles olvidados en el fondo del mar.

Tales materializaciones son, por otra parte, de naturaleza ambivalente, y su ambivalencia se vuelve notoria cuando significan (indican) el tiempo histórico y los estereotipos de un periodo. Dejan entonces de ser atribuidos al sujeto en cuanto cualidades o accidentes, fenómenos u objetos “naturales”, y aparecen como dados vuelta del revés, como artificios y engaños. En *Historia del llanto*, por ejemplo, la unidad del punto de vista, esencial al sentido de la narración, está dada por la mirada ingenua, impotente y afectiva del niño, que justifica sus momentos de entrega a lo sentimental, y que actúa como el primer archivista de su experiencia. Pero el reino del sentimiento resulta en verdad de un exceso pernicioso del espíritu y del gusto de los tiempos, y así el niño llora o “se hace” llorar para satisfacer las expectativas que imagina en su padre, deudor de un ideal supuestamente progresista del comportamiento infantil (29-32), un comportamiento que el niño rechazará apenas transpuesto el umbral de la adolescencia. De la misma manera, el amigo superficialmente educado en materia política pero sensible al impacto emocional de las imágenes llora a raudales frente a un televisor que muestra el asalto del Palacio de la Moneda, como si estuviera ante un melodrama (82-87), y el público del cantante de protesta (el “cantautor”) no puede resistir al magnetismo almibarado de las canciones que escucha. Sensible-ría y falta de distancia, falta de capacidad crítica, previsiblemente se igualan en todos los casos.

Por cierto, los tiempos están también referenciados por el uso de los afeites, que entre el primero y el segundo volumen de la serie pasan de ser accidentes incómodos percibidos por la mirada infantil a ser símbolos del desvarío de la historia argentina. En *Historia del llanto* esa mirada está siempre atenta al surgimiento del ridículo, a la detección de lo mecánico y lo artificial, y así identifica como muñecos animados a los militares impecables con los que el niño se cruza en su barrio del mismo modo que registra el uso de bigotes postizos y el disimulo de las formas femeninas por la vecina guerrillera disfrazada de soldado, aun cuando esos datos solo se vuelvan conscientes varios años más tarde. En cambio en *Historia del pelo*, la peluca que usaba la guerrillera Norma Arrostito en el operativo armado que terminó con la muerte de Aramburu, única herencia

dejada por un padre exguerrillero a su hijo (185-186), cobra la dimensión de un objeto absurdo que se vuelve eje de la acción en la última parte de la novela, y aparece como una verdadera declinación grotesca del *signo* elegido. Dentro de este registro, el ejemplo más sintético de tratamiento ambivalente quizás sea el del “mechón de pelo”, el signo fósil por antonomasia entre los que afectan directamente al cuerpo. Robado al cadáver de Guevara “parece un pedazo de sogá seca”, destrenzada por el tiempo, pero el relato lo asocia inmediatamente en el recuerdo del protagonista a su propio mechón rubio, reliquia de nacimiento guardada por su madre en un sobre de “suntuoso papel violeta”, trofeo infantil en estado flamante de “prodigiosa conservación” (103-105). En cuanto a los bigotes, uniformes, peluca y afeites, el común denominador que los reúne es la idea de disfraz, un concepto que ambos libros utilizan para identificar también a otros personajes característicos de la vida porteña posterior al régimen militar —“el oligarca torturado”, vestido de estanciero, en la primera *Historia* (60); “el veterano de guerra” (149), vestido de desterrado, en la segunda—. Tales disfraces reiteran la presencia narrativa de lo superficial y de lo anecdótico, pero al pretender connotar la historia reciente la acusan sin apelaciones por inauténtica, y actúan como si se estuviera configurando un museo del pasado, pero un museo informal, cruel e irónico, una exposición de viejas modas, trastos y aberraciones, donde se cruzan el dictamen ético y el diagnóstico sobre una cultura convaleciente.

A partir de los tres “signos” materiales de Pauls, se puede pensar también su relación con la pintura planteada como un arte competidor de la literatura (¿superior a ella?), un tema recurrente en sus primeros libros. Ya en *Wasabi* la figura de Klossovski, escritor y pintor que despierta el delirio paranoico del narrador, está paródicamente dirigida en ese sentido. Con la referencia a este artista, que abandonó la literatura para consagrarse a las artes plásticas y cuya obra está atravesada por la atracción de lo patológico, la novela formulaba ya brevemente la unidad de vida y obra e interrogaba la asociación artística entre la pintura y la literatura, una asociación “equivoca” entre formas separadas por rasgos esenciales (28-29). Indudablemente, en la novela siguiente, *El pasado*, el tema se expande y se enriquece, a través de la historia del pintor Riltse (370-425), una biografía ficticia cuyo modelo más cercano podría ser Francis Bacon, pero que combina sin duda rasgos de varias vidas y sirve como pretexto para la exposición de una suerte de manifiesto estético- paródico. Aquí el “objeto” concreto es el cuerpo del artista, parasitado por el riesgo de enfermedad, de decrepitud y de muerte, materia a la vez del relato y de la pintura. El arte de Riltse aparece así como una serie cada vez más audaz de experimentaciones con “objetos” parciales que se desprenden de la totalidad: fragmentos, orificios, partes enfermas del organismo

(se trataría de la práctica de un demasiado literal “Sick Art”). La referencia a los artistas que en el siglo XX experimentaron con su propio cuerpo, tajeándolo, pintándolo, lacerándolo, y se expusieron o fotografiaron desfigurados por sus heridas, está presente de manera tan obvia como general en estos episodios del libro, así como las menciones a la destrucción de telas, la mutilación de órganos, los trastornos psicósomáticos o el suicidio, comunes a la trayectoria de algunos grandes pintores modernos. El narrador, para quien “Arte y desequilibrio orgánico son consubstanciales” (373), describe puntualmente los métodos del pintor, que se extrae primero lesiones y excrescencias de la piel y luego hasta órganos enteros para pegarlos en la tela. Si Riltse lo obsesiona, es porque su obra se identifica con la experiencia de los sentidos y porque abre claves perceptivas desconocidas para los que se enfrentan a ella.

Esa incursión en las referencias a la pintura le permite, por fin, al escritor abordar la cuestión de los umbrales o límites de la obra, un tema habitual en el contexto de la plástica, donde la creación puede extenderse, sin que su legalidad o su estatuto se quiebran, al mundo de los objetos que sirvieron para realizarla.¹³ Este asunto, que anuncia las reflexiones posteriores de Pauls sobre la literatura “expandida” (“L’art de vivre”), está evocado en la novela con un malicioso detallismo y suscita la presencia de una serie de cosas concretas, diferentes tanto de las materializaciones como de la colección de museo, pero que conservan la “inocencia” (Pamuk) esencial de la materia formada:

Herpes —el bastidor en falsa escuadra, 15 por 17, técnica mixta, que hoy cuelga en las oficinas del líder de una banda de rock satánico— no es la obra; es apenas un punto, impactante, sí, pero sin ningún privilegio jerárquico, en la vasta, informe, definitivamente incompleta red de puntos que componen la experiencia *Herpes*, y que entre otras muchas cosas incluye el frasco de Rhoipnol que el artista terminó media hora antes de ponerse a trabajar, el *cut-ter* Staedler que usó para extraerse la muestra de tejido y la grapadora Black and Decker con que la clavó contra la tela, el trozo de manga de pulóver con que trató de detener la hemorragia, [...] la orden de biopsia recetada por el médico, los resultados de los primeros análisis de sangre (Todo eso es *Herpes* [...]). (*El pasado* 376-377)

En un brillante artículo sobre la literatura de Mario Bellatin, escrito casi una década después de *El pasado*, Pauls retoma el problema de las relaciones entre la literatura y lo que está fuera de ella, en especial la cuestión de su tensión

13 Sobre las vanguardias y las neovanguardias en las artes plásticas, véase Foster.

con la imagen. Si lenguaje literario e imagen están para él dentro de un circuito de mutua seducción “fría” en el que se delatan recíprocamente o envidian sus potencias respectivas, pero no se confunden, el “afuera” del texto de una obra como la de Bellatín —objetos, animales, seres vivos— probaría que la literatura no puede pensarse más como autónoma. En estas consideraciones, el problema de la relación entre realidad y lenguaje recibe una nueva respuesta, que encomia el experimento con los objetos exteriores al discurso literario (plástica, instalaciones, imagen fílmica, etc.) pero pone a distancia a la literatura entendida como enciclopedia, catálogo y museo, a la que remitiría en definitiva —según Pauls— el trabajo del escritor mexicano, identificado ahora con el registro descriptivo, con una mirada nítida y descarnada, con el ritual y con el presente:

En esa especie de manía del presente que afecta a Bellatín veo también el síntoma de su impostura, la fragilidad de su identidad de escritor o el peligro que corre. Nunca la ficción ha sido menos autónoma que aquí, nunca menos “cerrada” y soberana, y nunca ha puesto tanto en evidencia hasta qué punto necesita de otra cosa para existir, y hasta qué punto esa otra cosa ya está alojada en su corazón, desgarrándola, y la empuja a salirse de sí. (“¿Y si escribir fuera”)

El antropólogo y sus objetos: Martín Kohan

En el caso de la obra de Martín Kohan hay que comenzar mencionando la complementariedad de ideas entre la ensayística y las narraciones. La primera muestra una predilección indiscutible por la relectura de la historia argentina y por la crítica de nuestra cultura, desde las figuras de los *héroes* del panteón de la patria (San Martín, Eva Perón), cuya construcción mitificadora analiza, hasta la reflexión sobre las líneas de fuerza que recorren las narrativas historicistas (*El país de la guerra*). En sus ficciones, en cambio, los temas que remiten a las culturas populares —el deporte, la canción, los estereotipos gauchescos— (*Los cautivos*, *Segundos afuera*, *passim* en cuentos y novelas) se mezclan con los que están inspirados por los procesos políticos y por sus consecuencias sobre los comportamientos sociales y la identidad afectiva (*Dos veces Junio*, *Museo de la Revolución*, *Ciencias morales*). Sus dos últimos libros plantean, por su parte, una novedad en este sentido, porque en ellos el escritor vuelve a relatos de temática tradicionalmente literaria como la pérdida de la mujer amada,¹⁴ evocada como hecho conjetural y posible (*Cuentas pendientes*, sección final) o bien denegado (*Bahía Blanca*), pero en todo caso como motor semioculto de la intriga cuya

¹⁴ Este era el tema de su primera novela, *La pérdida de Laura* (1993).

revelación se difiere. Los rasgos habituales más notorios del discurso literario de Kohan reaparecen, sin embargo, aquí: material narrativo estrictamente recortado en capítulos portadores de marcas temporales o espaciales que organizan un desarrollo a la vez progresivo y recursivo; acuidad y rigor del punto de vista; estilo de descripción morosa hábilmente entrelazado con el diálogo y la acción. Pero estas últimas novelas tienen en común también otra característica, ya anunciada en textos como *Ciencias morales*, que es la de centrarse en obsesiones y sentimientos exacerbados, que llevan a los personajes a una total negación de la realidad o bien a una visión de esta que la vacía de sentido.¹⁵ Esos enfoques del pensamiento repetitivo se combinan en estas dos obras con la construcción de mundos desolados o despojados y carentes. En la primera, *Cuentas pendientes*, se trata en apariencia del universo mezquino e irremediable de la vejez, de una vejez inhóspita, cernida y observada por los ojos de un narrador implacable, que se humanizará como personaje recién cuando el objeto de la indagación sea él mismo. En la segunda, *Bahía Blanca*, se trata del mundo interiorizado de un afecto que ha crecido monstruosamente hasta ocupar todo el lugar de la razón. Tal irrazonable estado de pasión es cómplice de la necesidad de olvidar la realidad y de una serie de intentos, fructuosos o infructuosos, de borrado de la causa de sufrimiento y hasta de la identidad del sujeto, que se mueve entre la memoria de los hechos y su denegación.

Ante este tipo de ficciones, la crítica ha podido concluir sobre la “desafección” del mundo que anima al supuesto realismo de la escritura reciente de Kohan.¹⁶ En verdad, ese juicio debería llevarnos a recordar que si ya no se puede hablar de la pérdida de la experiencia (Benjamin) que caracterizó al mundo y al arte posteriores a las grandes guerras contemporáneas, tampoco se puede dejar de pensar en el retorno de los discursos a un relato de la experiencia en los años ochenta. Un relato que en el campo de la literatura argentina cuestionó desde nuevos ángulos la capacidad reproductora del lenguaje y produjo brillantes ficciones sobre la incertidumbre respecto de lo real (De Diego 272). Pienso que otra etapa se ha abierto en este principio del siglo XXI, con ciertas novelas entre las

15 En entrevistas con la prensa, el autor ha calificado a *Cuentas pendientes* de “novela de odio” (Zunini), de la impotencia de la imaginación, a causa de la actitud inclemente del narrador, y a *Bahía Blanca* de novela donde “La escena decisiva de la separación es objeto de negación pura” (“En esta novela”).

16 “¿Será que del realismo queda un modo de mirar el mundo —una percepción— hoy necesariamente transfigurada en desafección? ¿Un tipo específico de sensibilidad?” (Contreras, “Discusiones”).

que se puede incluir a las dos que me ocupan y aun a otras,¹⁷ que parecen concordar en la presentación de una nueva noción de experiencia caracterizada por la incertidumbre y la fragilidad. Más que de un cuestionamiento del lenguaje, se trata de una exploración del carácter mínimo y como extrañado de la experiencia cotidiana. Los textos traducen esta perspectiva en enfoques detallistas de cosas insignificantes, en retratos vagos de cosas vacuas, en personajes que se debaten entre su encierro obsesivo en sí mismos y la inanidad de las cosas. Como lo señala Garramuño, la literatura opta por “una intensificación de los estados emocionales y [de] las subjetividades paradoxales” (38).

Los protagonistas de esas narraciones son seres grises, que se abandonan y sobrenadan en un mar de rutinas y de actos desvaídos, como el viejo inquilino de *Cuentas pendientes*, o bien que tienen con la realidad circundante una relación activa, pero permeada por la extrañeza y por una afectividad perturbada, como el profesor criminal de *Bahía Blanca*, que busca ocultar su crimen y se refugia en una forma de repliegue físico y mental. Son sujetos que viajan incansablemente dentro de sí mismos, o bien en los espacios exigüos de sus domicilios, o incluso en lugares lejanos (*Bahía Blanca*), por los que pasan cargando el peso de sus ideas fijas y a los que parecen contagiar los rasgos de su propia ajenidad.

Bahía, por su lado, muestra el repliegue al ámbito de lo íntimo, lugar donde los afectos escapan también a la órbita de las leyes jurídicas [*sic*] y las interdicciones morales. Los personajes se nutren así de una experiencia en donde se suspende la norma [...] para dar cabida a otra dimensión de la subjetividad: una hendidura en la racionalidad que no supone un desborde irracional sino la mostración de otra verdad del sujeto. (Quintana s. p.)

Siguiendo a esos seres desfasados o vencidos, las dos novelas de Kohan emprenden un registro de la banalidad de los actos cotidianos que en *Cuentas pendientes* llega a caracterizar por entero el mundo ficcional.¹⁸ Examinó por separado el sentido y la presencia de los objetos en ambos relatos.

Bahía Blanca cuenta la historia de un intelectual abúlico que no puede aceptar la realidad de su separación matrimonial y que acaba matando al nuevo compañero de su exesposa, luego de lo cual se oculta en Bahía Blanca, la ciudad más anodina que ha encontrado a su alcance. Una tentativa posterior de secuestro

17 Otro autor que coincide parcialmente en esta estética, al que no comento aquí por falta de espacio, es Sergio Chejfec.

18 “[L]os relatos de Chejfec presentan siempre el mismo problema, que es uno de los problemas de la narración en las últimas décadas (digamos, desde el objetivismo): la importancia ficcional de los actos banales” (Sarlo, “Anomalías” 22).

amistoso de su exmujer, a fin de convencerla de la posibilidad de una nueva vida común, no da el resultado esperado, de modo que el personaje, Mario Novoa, queda deambulando en la misma zona geográfica a la que había huido al principio de la novela. Se trata de una falsa intriga policial: nadie persigue al asesino, que le confiesa su crimen a un viejo conocido sin que este piense siquiera en denunciarlo, la pérdida de sus propios documentos en plena Buenos Aires se resuelve sin poner en peligro sus subterfugios, no hay violencia ni drama final en las escenas con Patricia, su exmujer, y el lector tiene derecho incluso a preguntarse hasta bien avanzada la intriga si el crimen ha tenido realmente lugar. Semejante a la vida de Mario Novoa, que se ha vaciado de sentido y de acontecimientos, exceptuada su pasión por Patricia, es la ciudad a la que acude, chata, aburrida y antipática a los ojos del personaje. Como si careciera de verdadera memoria urbana, salvo para las consabidas ceremonias de fechas patrias, la ciudad se continúa en su puerto, Ingeniero White, un patronímico que parece traducir y duplicar el blanco contenido en el nombre de la primera, corporeizado en las calles desoladas de un pueblo marítimo donde las cosas y las personas se desvanecen ante los ojos (57-58). En White no hay ni barcos ni trabajadores encorvados bajo la carga y el acarreo; solo aire salobre, callejones fantasmales y un bar de coperas, malamente iluminado por foquitos amarillos en el sopor de las noches. Hasta el museo local está cerrado, como para significar que al blanco de la existencia le corresponde el blanco patrimonial más definitivo. La carencia y la ausencia de plenitud y de reconocimiento signan entonces los espacios geográficos del sur, mientras que el de Buenos Aires está determinado por el recorte minucioso de tránsito, luces y movimiento que efectúan los ojos del narrador en escenas donde su percepción está agudizada por la agitación que lo domina (224-232). En todo caso, ni el sur ni la capital se encuentran connotados a la manera de la literatura reciente de corte etnográfico (W. Cucurto, Aira, D. Link, Fabián Casas y otros, abundantemente citados por la crítica),¹⁹ sino más bien como *topoi* donde cunden la intemperie y el agobio vital.

Por otra parte, a diferencia de los novelistas que satisfacen la tensión descriptiva con un llenado de objetos presentes a los ojos o a la memoria, y expanden de tal modo el imaginario de la novela, sea como espacio de realidad e historia (Pamuk), sea como espacio de debate con lo real (Saer), Kohan omite la mención a los valores declarados, vacía y depura, suprime y contabiliza las pérdidas. Así, el mundo de las cosas materiales es tan pobre como todo lo demás en esta aventura

19 Véanse Schettini (diálogo con Cucurto, Link, Casas, Lucía Puenzo) y los artículos de Sarlo citados antes.

de un hombre solo que intenta abolir el pasado. Pero en él hay dos objetos que quiero destacar, por su sentido simétrico dentro de la intriga. El primero son las computadoras que se evocan tanto en la sección correspondiente a Bahía como a Buenos Aires. En Bahía, la ocupación más sostenida del protagonista y la única que él parece considerar necesaria es la consulta de su correo electrónico con el fin de eliminar mensajes. Es una operación de borrado, de puesta en limpio total de la página, de elección de la ausencia y el blanco; los aparatos, “cuya eficacia se mide en grados de memoria absoluta”, ofrecen “la opción correspondiente de un olvido no menos absoluto” (50). El borrado está ligado entonces a la vida sentimental dolorosa, al vacío de la subjetividad, a la inestabilidad del sujeto, en una de las variantes del vínculo entre los objetos y la memoria (aquí negativizada en desmemoria) que había señalado Pamuk. En cambio, el objeto que no borra ni se borra, quizás el único que posee la cualidad de una rotunda materialidad, es la cartera de Novoa, portadora del secreto del personaje, que él ha sustraído en el momento del crimen del asiento delantero del coche de su víctima para que se piense en un robo, “una carterita chiquita de cuero, hinchada de guita estaba” (140). Al preparar su bolso para viajar, el narrador repara de nuevo en ella:

En mitad de la ropa aplastada y comprimida, entreveo la carterita abultada, yo que jamás usé carterita por parecerme una costumbre anacrónica, o restringida para el caso hoy en día tan solo a los choferes de colectivo de Buenos Aires. Pienso en eso, en otra cosa, en las marcas de masculinidad (el pañuelo al cuello, la carterita de mano, los anillos grandes, las cadenas) que con el tiempo vieron variar su significación o la vieron invertirse. (11)

Así, los estereotipos vestimentarios de la virilidad porteña ingresan en las prácticas rutinarias del personaje de la mano del recuerdo asociativo y traen al texto por un momento las huellas de los hábitos y marcas de la cultura popular. No corresponden a los signos que se registran para hacer avanzar una intriga, sino a los que permiten reforzar el mundo convencional de los personajes, los contextos sociales e “individualizar lo típico” (Mandolessi) a la manera de una nota realista.

El aura de fracaso personal que se insinúa en *Bahía Blanca* tiene una correspondencia exasperada en la novela que la precede, *Cuentas pendientes*, la historia del anciano que adeuda meses de alquiler. El libro exhibe una vez más la maestría de Kohan para armar narraciones articuladas por una disposición temporal o espacial rigurosa y original. Esta vez el relato, que enfoca en sus primeros dos tercios la vida infinitamente rutinaria de un jubilado y la cuenta con una buena dosis de saña hacia el personaje, se revierte en cierto punto, cambia

de narrador y deja aparecer un antagonismo dueño-inquilino diferente del que se podía presuponer, donde el inquilino no es ya un ser inerte y acabado y el dueño no es un individuo implacable, sino un hombre corroído por una duda sobre la fidelidad de la mujer amada. Tal inversión del punto de vista, que no deja de recordar el poder del narrador, reinstala también la cuestión de la novela como digresión: hacia el final de la historia todo se revierte y resulta que todo puede interpretarse de manera diferente. Las cuentas pendientes que anuncia el título se pueden entender entonces tanto en el sentido ostensible de la deuda de dinero, que si se pagara, estabilizaría el presente y borraría el pasado, como en el sentido de la incertidumbre amorosa en que se encuentra el segundo personaje —una situación que no se resolverá en la novela—.

La historia misma de Giménez se desarrolla en un mundo de estrecheces y mezquindades que no tienen excepción. Se trata en verdad del relato de los actos nimios y repetidos de una vida cotidiana irrisoria, cruzada por el egoísmo, la impotencia y la astucia sin recato de los viejos, pero también por sus miserias físicas y morales y por su capacidad de considerarse humillados. Ese mundo del escándalo de la vejez se organiza en torno a la isotopía de lo blando,²⁰ que denota primero la vitalidad perdida del sexo de Giménez (37) y caracteriza, más allá de él, la atmósfera moral de toda la intriga. Los alimentos, las materias, las cosas son o parecen blandos, percederos, despreciables, infames. Mientras ciertos escritores como Hernán Ronsino, por ejemplo (*La descomposición*), utilizan los objetos para explicar un proceso de degradación o exponer un mundo que se deshace, Kohan los incluye para significar un vacío, vital o moral, y construir sobre este la inestabilidad de un sujeto. Así, en *Cuentas pendientes* las pocas cosas que rodean al personaje, su departamento, sus enseres, su cocina, descritas con detalle desde el principio, remiten a la memoria estriada del anciano, a un ámbito de muerte y de olvido, de hechos insignificantes y de sustancias de desecho, de fluidos corporales y de alimentos que se pudren. La casa misma posee un espacio, el patio, que se ha transformado progresivamente en un tacho de basura común donde todos vacían restos más o menos inconfesables. La focalización sobre los objetos y las materias organiza ese mundo deprimido, alienado, crepuscular, a la vez efímero y persistente. Como en *Ciencias morales*, donde la observación de las colillas de los cigarrillos que han fumado los alumnos y de los grafitis de los baños del liceo va revelando los deseos inconfesados de la protagonista, en *Cuentas pendientes* los objetos pequeños, flojos, anodinos, feos, los alimentos podridos, insuficientes, ni

20 En su reseña de la novela Sarlo ha propuesto las categorías de lo blando y lo podrido como centrales en el relato, y las opone a un punto de vista narrativo infalible (“duro”) (“Lo blando”).

suficientemente crudos ni bastante cocidos connotan a un personaje que es como ellos, que tiene su morosidad, su engañosa entidad y su desastrosa capacidad de resistencia. Allí donde todo es ruina y decrepitud, donde el cuerpo se va en líquidos y todo mengua, las cosas concretas resisten, y cuando menos se lo espera, el músculo de la virilidad se encrespa (65-66).

En torno a la cuestión de los objetos que encuentran (o no) su lugar en un museo, me apartaré por último de las dos últimas novelas de Kohan para evocar brevemente a otra, *Museo de la Revolución*, narración “intelectual” donde se dan cita teorías y discursos políticos y se detallan las ideas marxistas sobre el tiempo revolucionario. Se trata de una novela ensayística que contiene un verdadero archivo de ideas (de Marx, Lenin, Engels, Trotsky) y que trata la palabra —en este caso, la palabra política— como un objeto al que ubica en un museo virtual, la novela misma. En ella un personaje de traidor(a) lee incansablemente a otro el cuaderno de notas de un militante desaparecido: las escenas de lectura en voz alta implican una suerte de materialización de la voz del muerto, que cobra vida en cada una de estas secuencias en primera persona como la de un fantasma encerrado entre las páginas. Pero también hay un verdadero museo representado en el libro, es la casa de Trotsky en México, a la que se dirigen los personajes principales al cabo de una serie de estaciones digresivas. Sin embargo, la acción no penetra nunca en su recinto. En esa casa-museo, anunciada, comentada, cada vez más cercana a medida que la ficción avanza, no ocurren sino hechos insignificantes: en el jardín, unos obreros riegan o matan hormigas, la pareja de protagonistas se besa, sobre la tumba del líder comunista la mujer insiste en seguir leyendo en voz alta el cuaderno de notas con una obstinación que lleva la secuencia incluso al límite de lo verosímil. El museo como espacio que encierra los vestigios de una cultura y de un tiempo histórico no está entonces destinado aquí a ser objeto de escrutinio. La palabra lo ha sustituido: solo a través de ella es posible acercarse, imperfectamente por cierto, al tiempo de la Historia.²¹

Conclusión

Los autores y los textos que he comentado no cultivan ni la estética de la frivolidad, ni el abandono de la trama, ni la tendencia etnológica o mimética que parece habitar buena parte de las literaturas actuales. Si interrogan las prácticas artísticas contemporáneas (Pauls), lo hacen desde un interés marcado por la exploración de los límites de la literatura. Si en cambio construyen mundos donde

²¹ Sobre *Museo de la Revolución* se pueden consultar con provecho el artículo de Cabrera y la reseña de Rodríguez.

la indiferencia se codea con las pasiones, lo hacen desde un impulso descriptivo que abarca lenguajes individuales y sociales (Kohan).²² Pauls es un escritor del tiempo materializado en objetos que señalan o resumen las biografías del sujeto. Sus técnicas privilegian la imagen, el montaje, los contextos, la velocidad narrativa. Kohan es un escritor de estereotipos y de objetos, de mitos, de diarias hazañas inofensivas. Sus instrumentos de predilección son el punto de vista, la mirada, el detallismo descriptivo, el tiempo medido.

Ambos escritores se posicionan como observadores de la historia argentina contemporánea, ambos diagnostican el estado de la cultura, ambos aspiran a construir museos verbales que podrían contenerla en su totalidad. Ambos, en fin, reclaman en sus intervenciones la herencia de los escritores herméticos de las vanguardias argentinas de los años setenta,²³ aun cuando ellos mismos han vuelto a poéticas alejadas de todo discurso críptico y todo automatismo metadiscursivo, sin por lo tanto afiliarse a las escuelas o los estilos definidamente realistas.

Por todo ello, si bien es cierto que la literatura latinoamericana de principios del siglo XXI ofrece zonas de escritura deliberadamente ingrátida al punto de parecer carente de ambición y de trascendencia, se puede afirmar que las obras de estos artistas desmienten ese pliegue y muestran que la literatura sigue siendo un lenguaje firmemente arraigado en las tradiciones discursivas y en la materialidad de una cultura.

Obras citadas

- Cabrera, Luis Martín. "Después del final de la Historia: la memoria de la militancia revolucionaria en la novelística argentina contemporánea". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35.69 (2009): 305-325. Impreso.
- Chejfec, Sergio. *Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000. Impreso.
- Chejfec, Sergio. *Mis dos mundos*. Barcelona: Candaya, 2008. Impreso.
- Contreras, Sandra. "Algo más sobre la narrativa argentina del presente". *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana* 3.5 (La Plata, septiembre de 2007): 6-9. Impreso.

-
- 22 En este sentido, hay que trazar una frontera con la literatura de Chejfec, el autor sin embargo más cercano a Kohan en cuanto a la poética de lo incierto y de un realismo siempre en discusión. La obra de Chejfec está toda entera centrada en el error, en un sujeto siempre por constituirse, en los espacios glaucos, en la repetición, en la desintegración. Por eso se la ha calificado de escritura de la desobjetivación, de lo que se descompone o se desvanece (Quintana).
- 23 En la obra de Héctor Libertella ambos autores encuentran un sentido extremo de la escritura, un ideal de concepción de la literatura y de intervención en el campo literario. Véase Pauls ("L'art de vivre") y Kohan ("Héctor Libertella").

- Contreras, Sandra. "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea". *Orbis Tertius* 11.12 (La Plata, 2006). Web. 4 de marzo de 2015.
- Contreras, Sandra. "En torno al realismo". *Pensamiento de los confines* 17 (México, diciembre de 2005): 19-31. Impreso.
- Contreras, Sandra. "Realismos: jornadas de discusión". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 12 (Rosario, diciembre de 2005): 7-13. Impreso.
- De Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?: intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen, 2007. Impreso.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta. Madrid: Archivos, 1993. Impreso.
- Foster, Hal. *Le retour du réel: situation actuelle de l'avant-garde*. Bruxelles: La Lettre Volée, 2005. Impreso.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- Goldchluk, Graciela. "Lecciones de realismo para una liebre muerta (sobre la obra de Mario Bellatin)". *Actas del Simposio Internacional: Imágenes y Realismos en América Latina*, Leiden, 29 septiembre-1 de octubre 2011. Web. 25 de febrero de 2015.
- Gramuglio, María Teresa, dir. *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé, 2002. Impreso.
- Horne, Luz. *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011. Impreso.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. New York: Columbia University Press, 2015. Impreso.
- Kohan, Martín. *Bahía Blanca*. Barcelona: Anagrama, 2012. Impreso.
- Kohan, Martín. *Ciencias morales*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- Kohan, Martín. *Cuentas pendientes*. Barcelona: Anagrama, 2010. Impreso.
- Kohan, Martín. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Debolsillo, 2010 [2002]. Impreso.
- Kohan, Martín. *El país de la guerra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. Impreso.
- Kohan, Martín. "En esta novela el crimen es un acto policial y amoroso". *Página 12. Suplemento Cultura y Espectáculos* (Buenos Aires) 29 de febrero de 2012. Web. 25 de mayo de 2015.
- Kohan, Martín. "Héctor Libertella: sigiloso y a destiempo". *Fuga de materiales*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2013. 92-97. Impreso.
- Kohan, Martín. "La imaginación es la impotencia, no el poder". *Página 12* (Buenos Aires) 12 de abril de 2010. Web. 25 de mayo de 2015.
- Kohan, Martín. *La pérdida de Laura*. Buenos Aires: Treinta Monedas, 1993. Impreso.
- Kohan, Martín. *Los cautivos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000. Impreso.
- Kohan, Martín. "Más acá del bien y del mal: la novela hoy". *Punto de Vista* 83 (Buenos Aires, diciembre de 2005): 7-12. Impreso.

- Kohan, Martín. *Museo de la Revolución*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012. Impreso.
- Kohan, Martín. *Segundos afuera*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005. Impreso.
- Kohan, Martín. “Significación actual del realismo crítico”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 12 (Rosario, diciembre 2005): 24-35. Impreso.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas post-autónomas”. *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura* 17 (New York, julio de 2007). Web. 12 de mayo de 2014.
- Mandolessi, Silvana. “Hacia la disolución: el realismo en Sergio Chejfec”. *Actas del Simposio Internacional: Imágenes y Realismos en América Latina*, Leiden, 29 septiembre-1 de octubre 2011. Web. 25 de octubre de 2015.
- Ocampo, Silvina. *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza, 1982. Impreso.
- Orecchia Havas, Teresa. Apuntes sobre el territorio y la creación: vidas de Alan Pauls”. *Cuadernos LI.RI.CO.* 9 (Paris, septiembre 2013). Web. 12 de diciembre de 2014.
- Pamuk, Orhan. *L’Innocence des objets*. Paris: Gallimard, 2012. Impreso.
- Pamuk, Orhan. *Le musée de l’Innocence*. Paris: Gallimard, 2011. Impreso.
- Pamuk, Orhan. *Le romancier naïf et le romancier sentimental*. Paris: Gallimard, 2010. Impreso.
- Pauls, Alan. “Del ‘73 [Entrevista por Mauro Libertella]”. *Página 12. Radar libros* (Buenos Aires) 9 de diciembre de 2007. Web. 28 de mayo de 2014.
- Pauls, Alan. “El arte de vivir en arte”. *Temas lentos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012. 166-184. Impreso.
- Pauls, Alan. *El pasado*. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.
- Pauls, Alan. *Historia del dinero*. Barcelona: Anagrama, 2013. Impreso.
- Pauls, Alan. *Historia del llanto*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- Pauls, Alan. *Historia del pelo*. Barcelona: Anagrama, 2010. Impreso.
- Pauls, Alan. “L’art de vivre artistiquement: Quatre exemples et un commentaire”. *La littérature latino-américaine au Seuil du XXI^e siècle. Colloque de Cerisy 2008*. Eds. Françoise Moulin Civil, Florence Olivier y Teresa Orecchia Havas. Paris: Aden, 2012. 387-410. Impreso.
- Pauls, Alan. *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006. Impreso.
- Pauls, Alan. “Me interesa el llanto como logotipo de la sensibilidad”. *Página 12* (Buenos Aires) 18 de diciembre de 2007: 24-25. Impreso.
- Pauls, Alan. “Se busca un lector incómodo”. *Ñ. Revista de Cultura* (Buenos Aires) 17 de abril de 2010. Web.
- Pauls, Alan. *Wasabi*. Barcelona: Anagrama, 2005 [1994]. Impreso.
- Pauls, Alan. “¿Y si escribir fuera solo la modesta antesala de una pasión pictórica?: el problema Bellatin”. *El Interpretador* (Buenos Aires) 20 de febrero de 2011. Web. 22 de mayo de 2015.

- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980. Impreso.
- Quintana, Isabel. “Afectos, desintegración e intimidades amenazadas”.
Revista Iberoamericana (Pittsburg, en prensa).
- Rodríguez, Fermín. “Martín Kohan: *Museo de la Revolución*”. *Ciberletras*
17 (New York, julio de 2007). Web. 18 de abril de 2014.
- Rodríguez Carranza, Luz. “El efecto Duchamp”. *Orbis Tertius*
14.15 (La Plata, 2009). Web. 4 de marzo de 2015.
- Ronsino, Hernán. *La descomposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2007. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. “Anomalías”. *Punto de Vista* 57 (Buenos
Aires, abril de 1997): 21-23. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”. *Escritos
sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 471-482. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. “Lo blando y lo podrido”. *Ficciones argentinas*.
Buenos Aires: Mar Dulce, 2012. 129-133. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. “Pornografía o fashion?”. *Punto de Vista* 83
(Buenos Aires, diciembre de 2005): 13-17. Impreso.
- Schettini, Ariel. “Nuevas imágenes de la novela argentina”. *Katatay. Revista Crítica
de Literatura Latinoamericana* 3.5 (La Plata, septiembre 2007): 24-35. Impreso.
- Zunini, Patricio. “Una novela de odio”. *Eterna Cadencia* (12
de abril de 2010). Web. 26 de mayo de 2015.