

Narrativa: nuevas tendencias

Relato de los márgenes

«**E**mpieza con una carga algo repentina de brigada en desuso, de guitarreros viudos hace miles de años...», así comienza *Siberia Blues* (1968), de Néstor Sánchez, la novela que inaugura el tránsito hacia lo nuevo. Hasta ese momento, los límites precisos del relato realista argentino parecen impuestos por una gramática escolar y una moral de *boy-scouts*. El relato era realista en primera persona del singular; el narrador, por supuesto, masculino. En plan de conjetura, puede decirse que lo más osado que se atrevía a confesar ese narrador caballero era el escándalo de su impotencia el día de su debut sexual. Textuales, el psicoanálisis y el estructuralismo proporcionan, al promediar la década, nuevas claves y nuevas coartadas. A veces, para desplazar lo temático hacia territorios distintos; a veces, para leer más de lo que estaba escrito.

En *Enemies of Promise*, Cyril Connolly jugó con el proyecto de escribir un libro que durara exactamente diez años. Tomemos para la literatura argentina un año, pero evitemos el azar. En 1973 se editaron *Triste, solitario y final*, *Sólo ángeles*, *The Buenos Aires Affair*, *El frasquito* y *Sebregondi retrocede*. En diciembre, Enrique Pezzoni realiza un balance de lo publicado. Cuando le llega el momento a *Sebregondi retrocede*, escribe: «...obra irreductible a cualquier modo de lectura condicionada por las pautas habituales, que ni siquiera acepta el juego de la supuesta imitación del modelo sin prestigio, o de la irrisión de la protesta social neutralizada por el mercado de consumo, o del falso acatamiento a los referentes externos. La convención literaria como único sostén, pero enseguida denunciada y socavada desde el propio texto, desde la propia convención. Literatura erigida sobre sí misma y empeñada en destruirse una y otra vez para reiniciarse. La subversión de Lamborghini consiste no sólo en la determinación de abrir

con insolencia un espacio nuevo, sino en proponer a nuestra inquietud la posibilidad de otros espacios que se inaugurarán inexorablemente».

Inexorablemente, tardarán mucho tiempo en inaugurarse. La nota de Pezoni, que apareció en el diario *Clarín*, se titula «Tres obras singulares»; en realidad, son cuatro. Hay, no obstante, una ausencia notable, la de *El frasquito*, de Luis Gusmán, libro que tuvo ese año mucha repercusión por motivos ajenos a sus méritos literarios.

Si *Sebregondi retrocede* impone como único sostén la convención literaria para acosarla y corroerla, su escritura tiene una factura deliberada, alevosa. Esa determinación de Osvaldo Lamborghini es la que desemboca en una circularidad que iguala la destreza y el malentendido. Las apelaciones literarias son múltiples y sutiles, como los recursos: ocultan el poema en la prosa rimada («Un caso tortuoso») y la parodia en la parodia («El niño proletario»). Por lo demás, todo está comprimido en una sintaxis desconcertante que clausura las vacilaciones del habla con una certera puntuación. Ante esa escritura «vistosa» y exhibicionista, complacida en sus alardes, la escritura de Gusmán puede parecer opaca, endeble, próxima a la afonía literal. A la sombra de nuestra curiosidad de entonces, sin consultar el prólogo, con una modesta idea de la cultura y el espacio locales, *El frasquito* se revelaba como absolutamente pobre, desprovisto de atributos. No había en él sino una delusoria fragilidad. Una doble decepción involucraba lo narrativo y lo léxico, las anécdotas y el lenguaje, un «vacío» desaprensivo e inédito que entonces no podía pensarse como una estrategia de austeridad.

Sin embargo, es difícil encontrar en la década del setenta un texto más pródigo, más pleno, más rico que *El frasquito*. Su desaprensión es rareza, cifra impar, singularidad pura. Nunca los signos resultan tan enigmáticos como en esta escritura en la que cada cosa parece presa fácil de la indeterminación, todo se escapa, todo huye sin desafiar la avidez del que lee, exponiendo lo que desea a la vista de éste y a la vez escamoteándolo en un juego sin reglas fijas. Si la circularidad viciosa de *Sebregondi* era su clave y su irrisión, la vaciada indiferencia de *El frasquito* enrarecía aun más las convenciones que en éste se dejaban leer. La gramática propia a la que Pligia se refiere en el prólogo genera esa sintaxis discontinua. La estructura formal de concatenación hace, asimismo, de la cadena, la forma dominante del relato. Pero las instancias, los vaivenes, propician lecturas no siempre fieles a esos primeros intentos de capturar el texto. Aislándolas, el lector reconocía menos las huellas de esa primera lectura que los rumbos dispares y disparatados de una narrativa nunca oficiada, soslayada siempre.

Las feroces y depuestas jerarquías del habla que *Sebregondi retrocede* exhibe o disimula en una dicción exacta, aparecen en *El frasquito* deslinda-

das, despojadas, sometidas al desamparo de una escritura que confiere a los cortes, a los brillos repentinos, a los escarceos e interrupciones, no la indefensión de una conjura fallida sino la textura siempre más ambigua de «un pequeño idioma».

En esos primeros años de la década del setenta, muchos libros pasaron a la historia sin padecerla. *A bailar esta ranchera*, de Horacio Romeu, prefigura espacios que inaugurarán más tarde escritores tan distintos como Lai-seca y Libertella. Una historia curiosa y desafinada, con algo de la *free thing* que en música intentaron tipos como Albert Ayler y Ornette Coleman. *Andá cantale a Gardel*, de Alejandro Losada, escritor apurado que tuvo un cargo durante el gobierno de Onganía, merece ser releída. De la suerte de Losada poco se supo; Halperin Donghi, en el maravilloso prólogo a su libro sobre Hernández, contó años después con generosa gratitud la historia de ese generoso narrador oculto.

Mutaciones bruscas, novela de Enrique Luis Revol, parece el juguete inventado por un niño; tiene muchos defectos, pero los compensa con una responsabilidad jocunda y despabilada. Cuando la escribió, Revol era ya un escritor maduro, buen ensayista y —seguramente— excelente profesor de literatura inglesa. La delirante historia de *Mutaciones bruscas* está, pues, lastrada por su terca erudición, por su cultura prolija, por su ironía irrelevante. En general, en la novela se imposta una voz cínica cuyo registro está unas cuantas notas más alto que la de un vanidoso profesional. Lecturas, muchísimas lecturas de la mejor tradición anglosajona, de los contemporáneos eminentes —Burgess, Barth—, y genuino interés por otras ramas del conocimiento: ciencia, antropología, psiquiatría salvaje (Cooper, Laing, pero también ese profeta hoy tan relegado: Norman O. Brown, a quien Revol tradujo). El tono de un Casanova internacional bien podía ser imitado sin prejuicio para ninguna de las partes por un académico sedentario, que conocía de sobra los gajes del oficio. Eso hizo Revol (con la suerte de poder anagramatizar su apellido en Lover), yendo y viniendo de los mitos arcanos a los mitos de la época, demostrando que había sido capaz de leer incluso las novelas de Mircea Eliade y citando (dentro de un ámbito de resonancia que no podía ser más inadecuado) un repertorio de autores que constituyen ahora todo un programa de esa posmodernidad —o poscontemporaneidad, como preferían los críticos norteamericanos— entonces incipiente.

La ausencia que hereda la narrativa argentina de la década del ochenta, condecorada con la fórmula de la orfandad cultural en los años del proceso es inexacta. Refugiada en sí misma o exiliada, la literatura resistió. La tragedia fue contada. Tres novelas de Puig narran lo trágico sin banalizarlo, sin condescender al sentimentalismo, directamente, y *The Buenos Aires affair* puede leerse como una ávida, evidente anticipación.

Después de *Boquitas pintadas*, con un rigor admirable, el autor de *La traición de Rita Hayworth* evitó cualquier remedo de sus éxitos iniciales y trabajó como nadie la inmediatez, el presente. Bien dice George Steiner que la imposibilidad de la tragedia en los tiempos modernos podía pasar por el hecho —explícito en la dramaturgia decimonónica— de registrar un trastorno social o el síntoma de un malestar en la cultura como un conflicto de fuerzas. Contar la tragedia equivale a encontrar el punto en el que las fuerzas sociales se cruzan, cuando existe por lo menos alguien que puede dar a éstas una expresión individual. Puig lo encontró donde todos buscaban afanosamente sin resultado. Como si con un toque de rey Midas hubiera podido resignificar lo doméstico, desandar el camino que iba de Sófocles a Ibsen, se concentró en la teatralidad que subyace en la novela. Logra así, con una sorprendente ventriloquía, reproducir lo que se puede narrar de los destinos trágicos con un instrumento fallido: el dialecto básico, siempre más profuso de lo que corresponde, de la clase media. Un código que no alcanza, aun por exceso, resultó más adecuado que la suficiencia del narrador filosófico, adiestrado en una docena de disciplinas, fértil e ideológico.

Sin encarnizamiento, sin exageración y sin distancia, Puig cuenta esas tragedias asordinadas por la insignificancia. Curiosamente, la exactitud de sus matices se pierde cuando estos libros llegan, por pasión inexcusable, a su paraíso exacto: el cine. El lenguaje de Puig está sumergido en la profundidad diurna, en el reposo de noche americana que depara la pantalla, en la incapacidad de Ana (en *Pubis angelical*) de explicarle a su amiga de México cuáles son las diferencias entre la izquierda y Perón; en la facilidad, celosamente opuesta, con la que la misma Ana puede aclararle cuáles son las convenciones y los prejuicios clasistas del idioma de los argentinos. El film de Babenco inspirado en *El beso de la mujer araña* prolonga a sus anchas el malentendido latinoamericano para extranjeros de todas las edades: una «loca» se convierte así en travesti y un militante, en guerrillero.

En 1980, una nota de César Aira en la revista *Vigencia* pone en guardia acerca del estado de cosas de la narrativa argentina. Arbitraria, caprichosa, es sin embargo el único intento de la época por establecer un balance crítico sin apelar al repertorio habitual de eufemismos, arpegios y clisés que empobrecen esas mezclas de *guitarreada* y ajuste de cuentas. Con laconismo, Aira privilegia entre los narradores argentinos tres nombres: Saer, Puig y Osvaldo Lamborghini, y dice que, por lo demás, todo es cuestión de esperar. Su primera novela, *Ema la cautiva*, no tarda en aparecer.

Los cuentos de Enrique Fogwill son también de esa época y confirman, dentro de una vertiente más realista, que propósitos y poderes pueden ir de la mano cuando se ha encontrado el estilo. Fogwill inventa o construye una vía de acceso válida al fatigado relato en primera persona. Las voces