

Narrativa argentina reciente: los muchachos de ahora juegan con *Transformers*

María José Punte

Ponencia leída en X CONGRESO DE HISPANISTAS “El Hispanismo ante el Bicentenario”, Asociación Argentina de Hispanistas y Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 27 al 30 de Abril de 2010.

“No es una cuestión existencial o afectiva, aunque lo parezca. Originalmente es una cuestión formal. En el comienzo de toda esta peripecia hay un proyecto artístico, y no otra cosa. A la representación cotidiana y utilitaria, que se enciende y apaga según la necesitemos, la reemplaza otra, deliberada, coherente, continua, difícil. La dificultad de vivir, identificada con la desdicha, se ha transmutado en la felicidad de un arte refinado, en un virtuosismo alquímico que vuelve triunfos estéticos el tropiezo, la fealdad, la miseria”. César Aira, *Artt*.

La imagen del *Transformer*, con toda su carga ambigua de imposibilidad y verosimilitud, forma parte del paisaje cotidiano en virtud de la irrupción de los medios masivos de comunicación en nuestras vidas. Se ha generalizado en gran medida a partir de la televisión y el cine, aunque ya estaba presente en el universo de las historietas¹. Se trata en principio de una figura que no carece de tradición en la literatura. El robot no es otra cosa que el sucedáneo del homúnculo, materialización de la vieja fantasía humana de actuar como demiurgo creador. En principio, responde al acelerado desarrollo de la tecnología como una presencia que no sólo nos interpela de manera más o menos simpática (pienso en *Terminator*² golpeando la puerta de Sarah Connor y el miedo que nos insuflaba en ese momento), sino que ya hace cierto tiempo se ha metido en nuestras casas. Es más, puede afirmarse que se ha inoculado en nuestros mismos cuerpos, tal como demuestra la actual reflexión acerca del *cyborg*.

La metáfora que ofrece la figura del *Transformer* reactualiza el tema mítico de la metamorfosis, presente en todas las mitologías, agregándole un plus que se deriva de los

cambios producidos en las últimas décadas y que englobamos bajo la no del todo resuelta denominación de posmodernidad³. El *Transformer* es un robot, cuyos rasgos se encuentran delineados desde una exagerada virilidad, y cuya característica fundamental es su capacidad de mutación instantánea, la posibilidad de convertirse y reconvertirse en el acto, sin mediaciones externas. En una de sus facetas ostenta rasgos humanos. La funcionalidad de este ente radica en su utilización como vehículo o arma. En resumidas cuentas, es un híbrido, producto de la técnica. Su rasgo distintivo, sin embargo, consiste en que se encuentra puesto al servicio del combate. Ésta es una de las razones por la que se le ha conferido un rol más bien amenazante en el imaginario, aunque pueda aparecer también como personaje aliado. Por lo pronto, su naturaleza ambigua y multifuncional responde al ideal que Donna Haraway describe bajo su concepción del *cyborg*. Las fronteras entre máquina, animal y ser humano han sido desdibujadas. Por ende ya no se hace factible hablar de identidades establecidas. El *cyborg* es una criatura en un mundo situado más allá del género, un universo “post-gender” (Haraway 1991: 150). Si de acuerdo con lo que afirma Haraway, los cuerpos son mapas de poder y de identidad, el *cyborg* nos ofrece un nuevo modelo para entender la corporeidad que no resulta inocente, y que puede ser muy productivo. Dos elementos centrales, retomados por la iconografía del *Transformer*, son precisamente el transformismo y la fragmentación. Ambos proyectan sobre un imaginario acuñado por los avances tecnológicos, inseparables de una serie de temores y de fantasías, cuestiones que encuentran su arraigo en definiciones acerca de lo natural y lo cultural. Y que implican determinadas lecturas sobre lo social, sobre la manera de leer tanto los cuerpos como las mediaciones textuales. Claramente lo ha hecho notar la reflexión de José Amícola a propósito de los géneros narrativos en su libro *La batalla de los géneros*. Éstos se forman en procesos que son inseparables de ciertas luchas de poder. Según la definición del autor, la “batalla de los géneros” nos revela hasta

qué punto los mecanismos de codificación que involucran tanto al lenguaje como a las diferentes convenciones sancionadas desde el mundo de la cultura, están puestas al servicio de demarcar y disciplinar las conductas de los sujetos en lo concerniente a la sexualidad⁴. Pone como ejemplo el género literario del gótico, codificado en el siglo XVIII como una forma de contrarrestar las ideas imperantes del Iluminismo, sostenedora de la supremacía de la Razón y con fuertes implicancias en el terreno disciplinador. Lo gótico, en tanto que matriz cultural, representa en la literatura una estética de lo “excesivo”, dice Amícola, que tendió a ser identificada con el universo femenino. El exceso responde a una conciencia que se va gestando en el seno mismo de la racionalidad y que aparece como cuestionadora de los principios preconizados por la civilización. El gótico surge además como género literario masivo. Amícola lo ve por lo tanto como la contra-cara de la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*, ejemplo más acabado de género literario del Iluminismo. En una dirección semejante se desarrolla la interpretación que hace el teórico Andreas Huyssen cuando analiza la cultura de masas como “subtexto” oculto del proyecto modernista, al cual ve surcado por toda una serie de definiciones taxativas cuyo meridiano pasa por la cuestión del género sexual. La literatura y el arte son feminizados mientras se los considera encuadrados dentro de una cierta marginalidad. Esto responde a un contexto en el que la masculinidad, de manera simétrica, queda identificada con la acción, la industria, la ciencia y la ley. El temor a la mujer termina asociado en una serie que incluye también el rechazo a la naturaleza fuera de control, el inconsciente, la sexualidad, o la pérdida de la identidad estable. Huyssen trabaja esta cuestión a través de su análisis de la película *Metrópolis* de Fritz Lang⁵. El robot con rasgos de mujer encarna la serie negativa que suma la desconfianza expresionista hacia la tecnología, al temor con respecto a lo femenino, encarado en tanto que otredad absoluta. El ejemplo de una mujer-robot no es tan usual ni en el cine ni en la literatura, por eso se trata

de un dato que no puede ser pasado por alto, como bien nota Huysen. En el film de Lang, la robot es representada bajo la figura de la “vamp” porque responde a la idea de la tecnología descontrolada, que a su vez desata las fuerzas destructoras de la sociedad.

Este marco teórico sirve como introducción para seguir un cierto periplo que se realiza en nuestras costas rioplatenses. En realidad nos vamos a referir a una línea dentro de la narrativa que demarca una tendencia y que sirve como parámetro para describir un ciclo que involucra el último siglo. Es decir, nos va a mostrar un desarrollo que comienza con una fecha que fue vista como umbral, el primer Centenario y sus aledaños, y que ahora ponemos en consideración al celebrar el segundo Centenario. La novela de Roberto Arlt, el *Juguete rabioso*, publicada en 1926, ya ha sido leída en numerosas ocasiones sea como punto de partida o como punto de clivaje. Un hecho significativo a pesar de su carácter fortuito, es la coincidencia en ese año de 1926 de la publicación de la novela de Arlt y de otro texto que fue leído a su vez como punto culminante, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. Amícola contrasta estas dos obras con la intención de mostrar hasta qué punto no resulta plausible el traslado de categorías genéricas de un contexto histórico a otro. Lo cual en su reflexión conllevaría la necesidad de realizar un procedimiento de des-esencialización de los géneros. Retoma la lectura que se había realizado sobre ambas novelas y que las posicionaba como antagónicas, pero no para colocarlas dentro de un sistema de categorización que no se correspondería con el contexto del Río de La Plata. Prefiere referirse a una dinámica también de doble faz que hace referencia al modo de inscripción de los textos en el tejido social. La novela de Arlt funcionaría como una forma de “desgarramiento” de ese tejido, en un movimiento opuesto al de “sutura” que ofrecía la novela de Güiraldes. Ambos, el desgarramiento y la sutura, tenían que ver con las lecturas que se abrían a partir del Centenario y con los consiguientes reacomodamientos del imaginario nacional. Esto le

permite afirmar a Amícola que *El juguete rabioso* realiza una “intervención claramente política” (Amícola 2003: 154). El personaje de Silvio Astier, al que define como “el Otro que boicotea el operativo de la alta burguesía en busca de sus raíces nacionales” (Amícola 2003: 157), representa a un nuevo individuo urbano que da cuenta de la crisis social que se avecina, y para el cual el tipo de literatura que apelaba a la búsqueda de una esencia nacional, ya no daba respuestas. El crítico Andrés Avellaneda había advertido por su parte que los relatos de Arlt son ideológicos no porque incurran en la ilusión mimética. Si bien para él se sitúan en una de “estas zonas de gran intensidad histórica” (Avellaneda 2003: 119), es en virtud de sus estrategias retóricas que se posicionan como uno de los momentos fundamentales de la narrativa argentina del siglo. Lo característico de la obra arltiana según Avellaneda, y que lo colocaría en un lugar tan estratégico, sería el efecto de desfamiliarización tanto de las instituciones como de las conductas habituales. Arlt introdujo esta práctica de desnaturalización (de *Verfremdung* en sentido brechtiano) en la década del treinta y contribuyó a generar un nuevo tipo de lector capaz de producir los “sentidos ficcionales” (Avellaneda 2003: 120). Sus textos abren los “sentidos maestros” de la inestabilidad y el desequilibrio, que pasarán a ser fundamentales en la narrativa posterior.

La fascinación por la técnica, inseparable de la figura de Roberto Arlt, aparece en la novela como una de las temáticas novedosas y que remite a la modernización. En el caso de la novela *El juguete rabioso*, señala para el protagonista el abismo existente entre su sistema de aspiraciones, aun confusas, y lo que el contexto puede ofrecerle en materia de salidas y redenciones. En muchos sentidos fracasa. En uno, parecería al menos encontrar algún tipo de satisfacción, si seguimos la interpretación que propone Mario Goloboff acerca de la novela como “máquina literaria”. Para Arlt, la literatura es un espacio del cual él surge mediante un gesto de asunción consciente y a la vez un arma de combate. De ahí que la resolución final

de la traición por parte de Silvio, más que el producto del nihilismo o la desesperación, pueda ser leída como una respuesta lógica de reestructuración de la propia subjetividad frente a la desarticulación imperante en el entorno exterior. En la figura del ingeniero, la sociedad parece contemplar azorada al monstruo producido por su propia ensoñación.

Llegando entonces a la celebración del Bicentenario tan mentado, nos encontramos frente a un panorama literario que en muchos sentidos ha recogido el guante arrojado por Arlt. El primer ejemplo que queremos citar es el de la novela *Los topos* de Félix Bruzzone, publicada en el 2008. En ella se narra el periplo de un muchacho, cuyos padres fueron desaparecidos durante la dictadura y en consecuencia fue criado por sus abuelos en una casa de la provincia de Buenos Aires. La historia empieza a correr para él desde el momento en que su abuela decide mudarse a la Capital Federal, más precisamente al barrio de Núñez, para estar cerca del edificio de la ESMA. Si bien se halla presente la idea de que la construcción o pervivencia de la memoria necesita del lazo con los lugares físicos para poder conseguir alguna forma de asidero, es imposible no ver en esta decisión la imposibilidad de realizar el duelo por parte de la abuela. El joven protagonista por el contrario no logra compartir la obsesión de su abuela. Ni siquiera a partir de su noviazgo con una chica que lo insta a involucrarse con la agrupación de HIJOS. La obsesión del protagonista va a orientarse en otro sentido, en la certeza de que existe un hermano gemelo suyo sobreviviente al que es preciso encontrar, y al que cree reconocer en Maira, una travesti de la cual se enamora. De ahí en más el relato se va alejando del símil realista para adentrarse en un serie más o menos deshilvanada de aventuras, mediante las que se pone de relieve la estructura episódica de la novela muy al estilo del folletín. Los pasajes de ese recorrido lo van a llevar a la persecución de su supuesta hermana de quien sospecha que se dedica a vengarse matando policías; la compra y reconstrucción de la casa de sus abuelos que le termina siendo

arrebatada por los albañiles; y el viaje final hacia Bariloche, en donde se encuentra con el personaje siniestro del Alemán y tiene lugar su propia transformación de género sexual mediante una intervención quirúrgica. El tema que nos remite a la novela gótica es el incesto ⁶, mediante el personaje de la travesti Maira. Si bien Maira es el objeto de deseo de varios personajes, en el protagonista ese deseo se confunde con la necesidad de reconstruir los lazos familiares. Maira encarna por un lado la figura fetichizada e hipostasiada de la hembra. Pero también es su hermano/a, sobreviviente de una familia que se ha ido diluyendo como consecuencia de los golpes asestados por la historia del país. Las diversas pérdidas que va soportando el protagonista a lo largo del relato (abuelo, abuela, novia, posible hijo, casa, hermano/a, etc.), en realidad aparecen como hitos de un vaciamiento que se convierte en necesario para que el protagonista pueda reconstruir la propia subjetividad desde un parámetro dictaminado por él mismo. Es por eso que desde su mirada, no aparecen retratadas como trágicas, sino como simples avatares o momentos que lo van a conducir a la asunción del sujeto que él quiere llegar a ser. Ahora bien, a diferencia de lo que se ve en la novela gótica en la que los personajes están configurados a partir del horror ante la pérdida, sea de la identidad o del poder (Amícola 2003 195), el protagonista de *Los topos* toma el estado de pérdida como punto de partida. Él ya ha perdido algo esencial de su subjetividad, y se irá desprendiendo del resto. El interés se concentrará en el deseo, que evidentemente no tiene una lógica unívoca. Y las aventuras de este personaje traducen el mapa de su deseo, irreverente, antojadizo, fluido. Pero por sobre todas las cosas, desestabilizador.

La siguiente novela en la cual encontramos varios ecos de la misma temática, es *Letra muerta* de Mariano García, aparecida en 2009. La matriz de la novela gótica resuena de modo más evidente bajo la forma elegida de género epistolar, o más bien de su parodia. Esta elección permite darle al texto un ritmo que por un lado remeda la trama folletinesca. A su

vez sostiene el verosímil del relato en términos de lo que será el efecto sorpresa de la resolución del mismo. El otro elemento con fuerte raigambre en el gótico es el motivo del doble, de ese “Otro” que atrae y provoca repulsión al mismo tiempo⁷. El juego de deslizamientos que permite este tema, conduce nuevamente a una operación de cambio de género sexual por parte de uno de los personajes centrales: el que se sitúa como voz narradora. La novela es narrada por una voz que mediante el recurso tradicional de escribir cartas a un supuesto editor del texto, redacta la biografía del escritor Rolando Safir. La figura de este personaje se construye mediante un *collage* que también funciona como parodia, la del autor de genio incomprendido, torturado y pasional, estereotipo del escritor que se esforzó en encarnar por ejemplo el mismo Arlt. El relato discurre a partir de un esquema de situaciones sorprendentes y de giros inesperados, e incluye el consabido viaje hacia el sur, de nuevo hacia la ciudad de Bariloche. La historia de Rolando Safir es narrada siguiendo el esquema diacrónico, a partir de la premisa de que, para entender el presente del sujeto, hace falta remontarse a los orígenes, en lo que también podría ser visto como parodia del relato de aprendizaje. La narración se encuentra signada por la experiencia del permanente fracaso y un descenso que parece no tener fin. En ninguna de las instancias logra el personaje reorganizar su subjetividad en términos de poder seguir su deseo. Por el contrario, siempre parecen ser los otros los que lo definen como persona y los que determinan sus acciones. En esta novela aparece también un personaje masculino despótico, el del capitán Carlos María Rocha. Y un personaje transexual, el de Ángel que pasará a ser María de los Ángeles. Mediante esta tríada serán parodiadas todas las instancias de las relaciones de pareja y de los roles establecidos a partir del género sexual.

El personaje de Arlt, Silvio Astier, llega luego de las peripecias que nos narra a una certeza, que no es ni definitiva ni determinante, pero le abre un horizonte. Desea irse hacia el

sur, alejarse de la urbe en la que se siente alienado y desarticulado. Los personajes actuales toman la posta. Se van a Bariloche en donde sus aventuras siguen, aunque no necesariamente concluyan. La urbe ya no es el problema, porque estos personajes saben que no se trata de una cuestión del lugar físico en donde estén. Su conflicto no radica en la confrontación entre naturaleza y cultura. La matriz que ven como opresiva es anterior a estas dos codificaciones y de hecho las determina. Tanto el personaje de *Los topos* como la dupla Rolando Safir/Ángel, se confrontan con la violencia que engendra una sociedad construida desde los parámetros patriarcales. La violencia que encarnan los personajes del Alemán y del capitán Rocha, el primero que evoca al nazismo, el segundo al Proceso. Los dos representan un patriarcalismo exacerbado desde la “estética de la exageración”, pero por otro lado fácilmente reconocible en numerosas figuras masculinas con las que uno se puede topar sin necesidad de recurrir a la ficción. Contra esa violencia es que las novelas despliegan sus maniobras deconstructivas, de pliegue y repliegue, de reacomodamiento. Las dos permiten sin duda reflexionar sobre las posibilidades de una nueva masculinidad, construida desde otro lugar y desde otra dinámica, más permeable a las mezclas y flexible. En pocas palabras, híbrida como el modelo que ofrece el *cyborg* en la figura del *Transformer*. Una masculinidad que no le teme ni a la naturaleza, ni a lo irracional, ni al inconsciente, ni a la pérdida del Yo estable. Que puede convivir con todo eso y que, por lo tanto, lo plasma en su discurso. Hay allí una elección formal que en gran medida parece ser heredera de Arlt y del procedimiento expresionista descrito por César Aira en su célebre artículo, y cuya cita completa colocamos como epígrafe (Aira 1993: 56). A él nos remitimos para concluir. Porque más allá del delirio y la dislocación, la narrativa del Bicentenario nos re-enfoca la mirada y nos propone nuevas formas de imaginar la comunidad.

Bibliografía utilizada:

- Aira, César (1993). "Arlt". *Paradoxa. Literatura/Filosofía* N°7: 55-70.
- Amícola, José (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, Rosario, Beatriz Viterbo
- Arlt, Roberto (1998). *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Losada.
- Avellaneda, Andrés. (2003) "Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas de fin de siglo". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 202, Enero-Marzo: 119-135.
- Bruzzone, Félix (2008). *Los topos*, Buenos Aires, Mondadori.
- García, Mariano (2009). *Letra muerta*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- García, Mariano (2008). "Androginia". José Amícola y José Luis De Diego (dir.). *Literatura. La teoría literaria hoy*, La Plata, Ediciones al Margen: 257-269.
- Goloboff, Mario (2002). "Roberto Arlt: la máquina literaria". *Revista de Literaturas Modernas*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, N° 32: 107-115.
- Haraway, Donna (1991). "A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge: 149-181.
- Huysen, Andreas. (2006) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

- 1 La película *Transformers* proviene de una historieta, que a su vez dio pie a la creación de una serie de juguetes. La empresa norteamericana Hasbro (que compró los derechos a la empresa japonesa Takara), comenzó a vender estos juguetes en el año 1984. El concepto del juguete gira alrededor de un objeto singular con forma de robot o figura de acción, capaz de transformarse en otro, ya sea un vehículo o artefacto, o un animal.
- 2 *The Terminator* era la película dirigida por John Cameron, hacedor de éxitos comerciales, y estrenada en 1984. El título se refería a este personaje que era un *cyborg* creado para actuar como sicario. Su misión era retornar al pasado (desde el año 2027 hasta el presente del relato) para asesinar a una mujer, Sarah Connor, y de esa manera producir un cambio en el pasado que afectara al futuro. El "*Terminator*" daba cuerpo entonces a un ser creado a partir de lo humano pero que era una máquina, lo que le confería un carácter de indestructible o inmortal.
- 3 Siguiendo las reflexiones de Andreas Huyssen que nutren en gran medida este trabajo, el posmodernismo representa más bien un momento final, o un gesto de distanciamiento, con respecto a las vanguardias, y no tanto una ruptura. Sí parece pertinente afirmar que se produce como consecuencia de los quiebres desde los que se asoman nuevos cuestionamientos. Por un lado, la potente presencia de la cultura de masas; por el otro, el avance de los aportes feministas y de los movimientos de mujeres. Ambos, afirma el crítico, están implicados en la tentativa de trazar un mapa de la especificidad de la cultura contemporánea (Huyssen 2006: 114), en lo que respecta al cambio de sensibilidad que encarna lo posmoderno.
- 4 El proceso de "generización" no se limita a demarcar a los seres humanos, sino que acuña a todo lo circundante: "en todas las formaciones sociales existe una "generización" del entorno (en inglés *genderization*), entendiendo tal término como el proceso por el que el imaginario social en las diferentes culturas ha venido percibiendo un género sexuado en cada uno de los objetos del mundo, pero, al mismo tiempo, acordando al varón y a la mujer características supuestamente inmutables asociadas también con animales u objetos, en un juego de vaivén de animismo y sexualidad" (Amícola 2004: 13)
- 5 Lo hace en el capítulo 4 de su libro *Después de la gran división* (Huyssen 2006: 123-151).
- 6 Apunta Amícola: "El incesto sobrevuela, efectivamente, cada uno de los textos del siglo XIX como una obsesión (victoriana), pues de lo que se trata en el gótico es de la infracción a la ley de los hombres (y no a la ley divina)" (Amícola 2004: 193).
- 7 Con respecto al tema del Otro, dice Amícola: "Todo el gótico del siglo XIX va a presentar una singular atracción por la duplicidad de la persona, pero también por mostrar esta duplicidad mediante diferentes metáforas, como la pérdida del reflejo en el espejo, la pérdida de la sombra o la aparición súbita del otro de nuestra conciencia" (Amícola 2004: 194).