
LA DESPROPORCIÓN
SOBRE LAS NOVELAS DE LÓPEZ BRUSA Y BECERRA*
Miguel Dalmaroni **

Novedad, forma, literatura

Es sabido que cuando se interroga el presente del arte o la literatura, la expectativa de lo nuevo no es obligatoria pero suele capturarnos. Nos preguntamos qué hay de nuevo en una obra porque la novedad se cuenta entre los valores de una historia del gusto a la que pertenecemos. Si “clásico” es la calificación definitiva que reservamos como un premio mayor que sólo el futuro podría conceder, lo nuevo es la vara del juicio coetáneo que se sueña, por supuesto, apuesta y vaticinio. Pero lo nuevo, del mismo modo que el trabajo aplicado y tenaz sobre los materiales, puede servir de *ascesis* del oficio del que escribe sin necesariamente propiciar que suceda la literatura. En el curso de lo escrito, nuevo o viejo, primerizo o experimentado, puede hacerse lugar el proyecto (siempre, en mayor o menor medida, el proyecto ocupa su territorio) o, en cambio, una marea de afecciones, impulsos que ya no mueve el gobierno de la pluma.

Una tradición saturada de autoridad hace resonar todavía entre nosotros la implicación entre novedad y *forma* (“forma”, o resultado del trabajo de la “escritura”, o literatura “hiperescrita”, entre otras variantes cuyas diferencias no es necesario ignorar para advertir, sin embargo, el aire de familia). La novedad es tal si puede ser calificada de formal, como si se tratase de su epíteto. En los debates argentinos más o menos recientes, destellos o regresos de esa tradición no dejan de tener lugar y organizan no sólo argumentos desviados para apoyar valoraciones acertadas, sino también malentendidos más o menos inmerecidos y en algún caso funcionales a las demandas del mercado, que siempre –se sabe– quiere sangre.¹

La literatura no consiste en la invención de una forma, sino en la ocurrencia de una desproporción. De la desproporción resulta siempre una forma, claro. O, mejor, siempre puede decirse que la desproporción se cursa en su forma. Pero eso que la palabra “forma” pretende distinguir no es la ocurrencia de la desproporción, sino una operación de análisis capaz de sustraernos de la sumersión en la ocurrencia. La literatura no es el estado en que, en sus páginas, ha quedado el idioma (ese sería más bien su *detritus civil*), sino más bien el acontecimiento hueco, el acontecimiento sin nombre, que tiene lugar ahí; pero en un ahí que, como se ha dicho, es el vacío que abre la literatura cuando ocurre; vacío, hueco, herida, antro, una falta que –en tanto tal- resta.² Lo que llamamos literatura acontece cuando, más o menos entregado al trabajo de la forma (o a otros trabajos deliberada o casualmente artísticos) por una compulsión que de ningún modo es *formal*, el que escribe es advertido de que algo que no le pertenece ni pertenece al mundo, que aún no le pertenecía mientras trabajaba, ha tenido lugar y, como anotó muy tempranamente Raymond Williams, “sobra” respecto de cualquier constelación de saberes, creencias, representaciones o incluso deseos apenas entrevistos.³ En términos de Stuart Hall, algo que “se escapa”.⁴ Sobra, resta, no puede ser calzado: no se trata de un exceso en el sentido cuantitativo de la palabra (una tasa sobrepasada de lo mismo) sino de una efectuación irreductible, un calificativo que no viene a reponer viejas mistificaciones, sino a advertir que la literatura ocurre porque cierta energía logra

* El último apartado de estas notas retoma y corrige parte de las reseñas sobre dos novelas de Juan José Becerra publicadas en www.bazaramericano.com

** Miguel Dalmaroni (1958) enseña Literatura Argentina y Teoría Literaria en la Universidad de La Plata, y es investigador del CONICET. Ha escrito ensayos sobre debates críticos y acerca de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik y Juan José Saer, entre otros. En 2004 publicó su libro *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)* y en 2006 su libro *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró: escritores argentinos y Estado*.

¹Diferentes registros o discusiones de esa persistencia pueden verse, entre otras, en intervenciones más o menos recientes de Damián Tabarovsky, Martín Kohan, Marcelo Cohen o Beatriz Sarlo (Tabarovsky, D. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004; Kohan, M. “Más acá del bien y del mal. La novela hoy”, *Punto de vista*, XVII, 83, diciembre de 2005, 7-12; Cohen, M. “Prosa de Estado y estados de la prosa”, *Otra parte. Revista de letras y artes*, 8, otoño 2006, 1-8; Sarlo, B. “¿Pornografía o *fashion*?”, *Punto de vista*, XVII, 83, diciembre de 2005, 13-17.

²En el campo de la crítica argentina, Tama Kamenszain ha recordado hace poco ese nudo decisivo del acontecimiento literario como presencia del resto, en su libro *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.

³Raymond Williams y Michael Orrom, *Preface to Film*, Londres: Film Drama Limited, 1954, 21-22.

⁴Hall, Stuart, “Los estudios culturales y sus legados teóricos”, *Voces y culturas. Revista de comunicación*, 16, II° semestre 2000, Barcelona, 22.

abrirse paso contra lo que —en cambio— se nos impone y pretende hablarnos, es decir contra lo que parece hecho para, precisamente, *reducirnos*.⁵ Según eso, el acontecimiento “literatura” sería lo único materialmente histórico que podríamos *esperar* de la literatura porque es allí donde queda suspendido, abandonado o diferido —contra los límites de nuestra propia historicidad (los de nuestra subjetividad)— esto que la Historia ha hecho de nosotros.

La opulencia de la forma, su *quantum*, digamos, no debería, por lo tanto, distraernos. En grados (precisamente) diversos, es difícil saber qué haríamos al respecto con casos en otros aspectos tan diferentes como *La metamorfosis* de Kafka o *Esperando a Godot* de Beckett. Libros que, entregados a la compulsión del acontecimiento en que nos sumergen cuando leemos, parecen haberse escrito bajo la consigna técnica de una reducción drástica, diríamos incluso de un *empobrecimiento* espartano de la invención formal: mínimo de artificio, máximo de perturbación. Lo que en esas obras nos impide recuperar un sentido, lo que de ellas nos pone en un *estado* para el que, de modo definitivo, faltan palabras, no es una torsión de la forma contra las convenciones de lo comunicable. Se trata más bien de eso a lo cual, sencillamente, asistimos en el relato de Kafka y en la pieza de Beckett: algo así como una incongruencia irresoluble, una herida insanable que no se anota a sí misma como tal y que — en estos casos, de la *forma* más simple y transparente— sostiene lo insostenible, naturaliza lo impensable y le da curso de principio a fin. Por eso mismo convendría conjeturar que la literatura puede ocurrir tanto en la opulencia como en el ascetismo de las formas, o más bien que ascetismo y opulencia organizan posibilidades del territorio que pisa la literatura pero que nunca son por sí la señal de que haya ocurrido: la literatura siempre hace algo, por supuesto, en el lenguaje, pero no consiste nomás en algo que se haga en el lenguaje.

Voy a permitirme agregar un ejemplo argentino reciente: una vez que uno ha advertido en qué reside la novedad de la novela *La Anunciación* (2007) de María Negroni, la insuficiencia de la figura “forma” se ve de inmediato.⁶ Interrumpiendo el hilo de una primera persona femenina que no puede asimilar la pérdida de su compañero desaparecido, el libro narra partes de la experiencia de los jóvenes militantes del peronismo revolucionario de los años setenta. Lo hace en los tonos más directos y francos: brutales. Por ejemplo, el triunfalismo autoritario y militarista de Montoneros resulta expuesto a la vez con erudición etnolingüística, diríamos, y con el efecto crítico más extremo que proveen las flexiones absurdistas, grotescas y *negras* de una red intertextual más o menos identificable en la biblioteca de Negroni o nomás en la de esta novela. Hasta allí, sin embargo, nada explica el efecto que el relato intenta producir, esto es el de mantenernos ajenos al más mínimo atisbo de repugnancia ante su completa falta de restricción moral, un dilema que afectó a buena parte de la ficción literaria argentina que intentó narrar la experiencia extrema de la violencia política y la dictadura.⁷ Porque la efectuación se produce en la novela de Negroni por la voz irresponsable que da el tono predominante: la voz de la crueldad no deliberada de la infancia. Las subjetividades que podrían resultarnos verosímiles y aceptables como portadoras de la gravedad de lo que se narra y se dice en la novela están casi suprimidas, y han sido reemplazadas por la desubjetividad de un grupo de niños que, en un registro entre fantástico y costumbrista, actúan las consecuencias ingobernables de la inocencia: la impunidad. *Lo menos* que puede decirse de esa invención es que se trata de un procedimiento, porque por supuesto es mucho más que eso: no una invención formal, sino más bien un descubrimiento corporal al que la escritura se entrega como a una compulsión que nos empuja fuera de los órdenes de mundo (políticos, morales, militantes) con que se toca todo el tiempo y que pone en fuga hacia la incertidumbre.

⁵ Simplifico con la fórmula “cierta energía” lo que por ejemplo Raymond Williams llama a veces “necesidades y deseos humanos comunes no satisfechos” en la instancia en que no pueden ser advertidos ni articulados por lenguaje o signo disponible alguno, es decir en la instancia en que no hay para tales necesidades y deseos un “sujeto” (en el sentido de las “teorías del sujeto”, no porque no sucedan como experiencias de mujeres u hombres históricos); a posteriori, por supuesto, siempre es posible razonar y comprender la dimensión histórica específica de las configuraciones que se cursan en esas *energías* o con ellas. Si se quiere, también, “energía” en el sentido del excedente que Marx pone en el centro de la antropología que insinúan algunos rincones de su

⁶ Negroni, María. *La Anunciación*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

⁷ Me referí a esta cuestión en el último capítulo de *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*, Santiago de Chile: RIL-Melusina, 2004 (hay versión en francés de Annick Louis en www.vox-poetica.org/t/dalmaroni.html).

Candor y verismo errático

Como interrogación por lo nuevo pero bajo la especie de lo ignorado que sobreviene a la negación metódica, la protagonista de *La yugoslava* le escribe al narrador a propósito de su afición por el rock: “Fui mechando con opiniones formuladas a partir de mi mecanismo afectivo, ya sabés que es imbatible: qué niega o qué rechaza cada artista mientras crea”.

Entre una y otra de las dos novelas de Esteban López Brusa la escritura se ha dejado llevar por afecciones que barren y banalizan las morales más o menos implícitas de la literatura argentina que se toma en serio. Leemos *La temporada* (1999) o *La yugoslava* (2004) y una vacilación bien incómoda no nos abandona: como una especie de falso engaño, de engaño recursivo, en el que hubiésemos caído no sólo los lectores sino además el propio narrar, sabemos que la novela y sus voces ignoran que les pasa algo, algo que no alcanzaremos a explicarnos; sobre todo porque la sentencia “escribe mal” ya está impedida por el juego de la prosa, que trabaja poco y mal cuando esperamos lo contrario, pero mucho y bien cuando no hace falta. La desproporción no parece meramente estilística, digamos, aunque también lo sea: una sintaxis que se entorpece en combinatorias antinaturales o en formas falsamente intrigantes —una prosa, digamos, sin ilegibilidad pero técnicamente casi vanguardista— para narrar las experiencias más anodinas, ligeras, comunes, vinculadas con las formas menos *novelables* de la felicidad, dándoles vueltas sin propósito. Casi vanguardista pero nunca del todo, porque la perturbación del habla del narrador no es aquí, como suele esperar el lector de la vanguardia, la forma que remita a un sujeto perturbado ni a una perturbación de las cosas narradas. No hay nada tan tullido ni lisiado que narrar con esas “figuras ortopédicas de la frase” que no sea la voz misma: lo que de modo irremediable inquieta, así, es un vacío de inquietud. López Brusa trabaja en el filo de la torpeza idiomática y escritural con el candor de un megalómano contento de su propia insignificancia: el coloquialismo de un argentino nacido hacia mediados de los sesenta se mezcla con la cultura juvenil y dialectal de fines de los ochenta y con la voz de un fanático del fútbol, pero ese menjunje pasa una y otra vez por excesos de poetización —por grumos de alteración sintáctica, descriptiva o especulativa fuera de escala— que ningún verosímil ajeno a ese yo raro podría justificar del todo. En ese vaivén nos mantiene en la novela, y por eso queda lejos del rótulo “experimental”. Al mismo tiempo, en lugar de ponerse en intriga, lo narrado se destrama: los sucesos, que provienen de un cotidianismo de rutina más o menos colorista, se acumulan de modos aleatorios (como en la vida de cualquiera o de un cualquiera) con el pretexto de una espera que no es trágica, ni cómica, ni absurda, ni melodramática (aunque en términos temáticos se trate de una espera sentimental). No hay encadenamiento sino paso de una cosa a otra, con idas y venidas, de acuerdo a un impulso infantil, el de ciertas asociaciones analógicas. “Sabíamos que en la plaza de Sarajevo vendían vacas vivas”, la primera frase de la novela, la lleva a la aftosa o a la vaca loca y a la búsqueda arborescente del árbitro yugoslavo que dirigió la final intercontinental entre Estudiantes de La Plata y el Manchester en 1968, y a las leyendas sobre la estadía del Mariscal Tito en Ensenada, y al secuestro de una serpiente pitón perdida en el mismo parque de la ciudad donde se emplazan dos estadios rivales, y al fanatismo pincharrata de Manuel Puig y su madre, y de vuelta a “la solitaria vaca cubana” del rock “tercermundista” explicado en una clase de verano en una universidad londinense. Dos lugares del relato condensan, entre otros, esa especie de verismo errático: el dibujo con círculos y flechas de una lámina que la protagonista compone para dar su clase inglesa, con la figura de una vaca “gaucha y/o partisana” en el medio (una especie de montaje o collage jovial en que intervienen también, en la mesa del profesor delante de la lámina, medio kilo de cuadril vacuno al rojo sangre y una pequeña maceta con su brote kabalístico); y la versión de “Caperucita roja”, reescrita en la novela nomás porque el seudónimo de la heroína es “Cape” o “Caperuza”, porque al enemigo clásico del albirrojo Estudiantes se le dice “el Lobo”, porque hace decenas de páginas nos enteramos de la paidofilia literaria que el narrador evoca entre “Alicia en el país” de Charly García y las fotografías de “deliciosas niñas en pelotas” del “reverendo” y “muy aliciero” Lewis Carroll. En las novelas de López Brusa y sobre todo en la segunda, un yo ordinario —la primera persona de un tipo corriente, agigantada por exceso de presencia y por su dispersión variopinta— desgrana la nadería de sus lugares comunes en una lengua narrativa que parece preparada para lo contrario aunque, a la vez, desconoce los lazos del género con la temporalidad: también este libro, igual que el anterior, más que narrar un tiempo pinta una temporada.

Es posible imaginar un lector que ante esas constricciones —digamos, ante esa idiosincrasia estética en el sentido de ver un mundo y darle lugar— se vea empujado al ejercicio recurrente de la vergüenza ajena. O, en el mejor de los casos, al fastidio y la decepción. Diríamos,

así: no un provocador, ni un neovanguardista, que son figuras edificantes y comunicológicas. Más bien, los “mecanismos afectivos” de un novelista literariamente irresponsable.

Me interesa destacar este aspecto que considero el principal en las novelas de López Brusa, porque otra dimensión innegable de su novedad podría imponerse a las preferencias de otras lecturas: la materia que trabaja *La yugoslava* es el fútbol –la pasión básica y experta del fanático–, y sin dudas nadie había hecho con el fútbol nada ni de lejos parecido en la narrativa argentina (aunque compartan la materia, lectores de Soriano o de Fontanarrosa, pongamos por caso, serán seguramente decepcionados).

Maquinaciones fuera de escala

Puede haber motivos obvios para ir de López Brusa a las novelas de Juan José Becerra: la parcialidad provinciana (que explica en parte algún escrito de Becerra sobre *La yugoslava*, y estas mismas notas, desde ya), o la coincidencia argumental de las novelas que uno y otro publicaron en 2004 (en *Miles de años* también un varón extraña a una mujer que se ha ido a Londres). Pero el motivo más interesante es el que más inquieta: Becerra también escribe muy bien pero, además, se pasa de la raya de lo *demasiado* bien escrito. En *Miles de años* algo parece salirse de cauce, porque la voz toma distancia no sólo de los materiales y las formas que trabaja y distorsiona sino además de su propia consistencia distanciada (y entonces no estamos ya ante un aumento de la intensidad de lo mismo, sino a las puertas de su exterior). Para apelar al símil psicoanalítico, la voz termina vapuleándose a sí misma, digamos, bajo las máscaras de la forma, porque hay una posibilidad aún vacía de la experiencia demasiado negada, denegada. La novela susurra a oídos de su excesivo bien escribir, así, una injuria y un lamento: “¡inútil!”. Ruega por algo que su escritura no dona ni nombra. Alineada en la contigüidad del fraseo, una cuestión *de fondo*.

No es que los recursos no interesen –la escritura de Becerra no se priva de casi nada–, más bien organizan el predio interminable de una falta, la propician. Becerra conoce el idioma y escribe en él con la competencia infrecuente de un clásico, con el oído coloquial de un cómico de la lengua y con la destreza musical de un poeta. En sus novelas –y con mayor intensidad en *Miles de años* (2004)– el trabajo del ritmo de la prosa construye un efecto narcótico de alcance físico, como el que solemos atribuir al texto poético. Resulta apropiado a la forma de la voz narrativa, así, que Castellanos sea el nombre del protagonista: en las frases que mejor suenan, es decir en las que dan el tema, en el sentido musical del término, a cada párrafo, el lector que quiera sustraer el cuerpo al arrastre hedonista del ejecutante podrá reconocer el predominio sostenido de algunas medidas prestigiosas y probadas del verso español. A la vez, Becerra corta de modo sistemático esa escritura donde lo perfecto se confunde con su falsificación –es decir, donde el trabajo parece arriesgar la calidad de sus logros mediante un sobresalto ya neurótico de tan insistente en que se agita, casi por pura ausencia, una demanda (¿y qué es eso que queda interpelado? Diríamos, apenas: la solidez muda del único espesor de lo real que podría importarnos).

Nomás como recurso, los modos del corte lucen, divierten, administran la eficacia del efecto. Un ejemplo: la respiración taimada del humor por la inadecuación de la procacidad coloquial o la parodia de costumbres, como en las primeras páginas de *Miles de años*, que narran el caso policial de un amante despechado que lanzó el perro de su amada a la jaula de los leones del zoo. O, casi apenas comenzada *Atlántida* (2001), la última escena de un funeral, en el crematorio. O el enfoque de los narradores, que hablan con el refinamiento meticuloso de quien ignora las ideas sobre las cosas (y hacen que el protagonista, desde esa ignorancia, las busque como desde cero) y en cambio conocen exclusivamente las posibilidades más sofisticadas de composición de la frase, la palabra o la forma precisa de la sintaxis; la inadecuación retórica, que desbarranca el efecto narcótico del buen decir, cuando Becerra le hace sentir, pensar, o imaginar a su protagonista, en una lengua obsesiva, de microscopio, para pincharle entonces el globo del estilo con la irrupción de una verba gruesa, íntima y malhablada, que desluce y disuelve una distancia para reemplazarla por otra. En ese sentido, las dos últimas novelas retoman una fórmula que Becerra ya había probado en *Santo* (1994), pero, por una parte, la vuelven más legible (aunque hasta ahora no tanto como podría, Becerra hace notar una voluntad de relatos cada vez *menos literarios*), y por otra la aprovechan mejor porque intensifican el corte y la decepción de una expectativa de lectura creída. La forma en que Becerra pone en juego los dialectos ordinarios conoce, digamos, ciertas posibilidades de la impudicia verbal argentina, un registro de injurias callejeras, machista o remotamente prostibulario pero sin efecto de color local, transformado más bien en variante de un procedimiento clásico: que la catástrofe íntima siga sin mediaciones al cinismo cómico

y lo vuelva insoportable. También (o, a veces, luego) la narración sabe rebajarse al vestigio ruinoso de melodrama y al miedo que, pertrechada con esas armas, la tradición argentina culta impulsa más bien a escamotear, incluso a prohibirse (por ejemplo, *Atlántida* se deja caer ahí mediante un tema muy infrecuente en la literatura argentina: la relación de fin de semana entre un padre más o menos joven y divorciado y su hijo de seis o siete años de edad; como una intervención remota en el campo que había abierto el cuento “Enroscado”, una de las obras maestras de Antonio Di Benedetto).

Las novelas de Becerra son siempre novelas de amor. Al comienzo, el protagonista es abandonado o traicionado por su última mujer o novia. Santo, Santo Rosales o Castellanos (los sucesivos protagonistas de las tres novelas), que son lerdos, retardan resignarse al carácter definitivo de ese abandono, que parece empujarlos, por más que se resistan, a un redescubrimiento decepcionante de las dimensiones del mundo, y de la naturaleza más o menos insustancial de sí mismos—credulidad inconsistente con la que se ensaña sin piedad el narrador, procurando que nos riamos con la desgracia ajena, porque los personajes se ilusionan, contra el tiempo y la pérdida, de una manera más o menos patética que la sobriedad maquinada de la escritura no hace más que subrayar. En este sentido, *Miles de años* parece perseguir y cerrar el agotamiento de las posibilidades del ciclo. Como las dos anteriores, esta novela narra la escueta historia de un varón argentino abandonado. Castellanos sufre la ausencia de Julia, su mujer, que se ha ido a Londres por un tiempo. Un narrador de ingenio agudo y cinismo ocurrente va describiendo las experiencias sucedáneas y los simulacros de presencia a que se entrega Castellanos, con la mecánica del coleccionista pero sin su convicción, para suprimir la pérdida: algunas noticias entre insólitas y grotescas, folletos turísticos, un anillo, un plano enorme de Londres, una visita a la cena de degustación de la “Fiesta Nacional de los Salames” o a una muestra de reliquias de una estrella de Hollywood de los años cincuenta; un curso Pitman de detective privado que precederá a su propio viaje a Londres para espiar a Julia y tentar un fracasado encuentro casual por sus calles—como una parodia remota del deambular místico de Oliveira en el París de *Rayuela*—; el rito sexual en Mar del Plata con unas mellizas capaces de destrezas amoratorias más o menos extravagantes; el registro en un cuaderno escolar de “lo que duran las cosas en el mundo” (la tortuga de Galápagos, la secuoya de California, un arbusto varias veces milenario del desierto de Mojave); la fotografía de una cena con Julia con cuya contemplación Castellanos sabe que se engaña porque el paso del tiempo y la pérdida son indefectibles. Así, con los usos del “tiempo libre” de Castellanos, el relato va rodeando, desde la curiosidad hasta la obsesión, el tema del título de la novela: la obstinación inútil de la memoria por vencer el paso del tiempo y perpetuar la forma de una dicha, perdida de modo irremediable porque, como sabe el político arrogante con quien se asocia Castellanos, “las cosas solo tienen forma si terminan [...]”, de modo que no hay formas del presente”. Pero *Miles de años* es más que el relato preciso y experto de las ilusiones que la melancolía, por su intimidad fatal con la muerte, sabe lamentar por falsas mientras sigue entregándose a ellas del modo más intenso. *Miles de años* es también una novela acerca de la política. Mejor, una novela en que sólo los extremos más degradados de la política—reducida al poder del dinero para anticipar la muerte ajena o mentir la duración—conservan la capacidad de capturar el resto de deseo persistente y denso pero ya no más que sentimental del héroe por “ganar tiempo”, por “matar el tiempo” y volver “allí donde las cosas todavía eran nuevas”. En la novela, dos sucesos históricos en apariencia ajenos al conflicto de la trama sin embargo la puntúan y la ubican en el tiempo de los acontecimientos públicos: buena parte de lo narrado transcurre entre el “Horror [del 11 de setiembre de 2001] en Nueva York” y “la revuelta organizada por anónimos en fuga, financiados en secreto a través de gastos reservados de la SIDE”, en diciembre de ese mismo año en Buenos Aires, cuando las “turbas desbocadas” de las que Castellanos no cree que “estén haciendo historia” se desataron para derrocar al “presidente idiota”. Y si el paso de esos eventos por el relato parece tanto o más banal que la muerte del perro lanzado vivo a la jaula de los leones, sobre el cierre de la novela Castellanos decide que únicamente podrá retener una máscara de experiencia o de realidad por esa misma vía: la falsificación de un tiempo recobrado para siempre, financiada por el dinero ilegal de la política. Por supuesto, el capitalista de ese negocio de turismo arqueológico que planificará Castellanos para perpetuar en secreto su pasado más querido—aquella noche de la foto con Julia—está en el ápice de la tipología argentina del corrupto: un senador que, antes de calzarse un chaleco de Perón que ahora, se jacta, es suyo por “el milagro del dinero”, sabe sentenciar, con la soberbia brutal de un dios de la acción, que nada sucede si no es rápidamente, y que el dinero es “lo único que transforma el tiempo”. El fraude, así, es la lógica de hierro que el tiempo—el de la condición natural del humano tanto como el de la Historia—imponen a Castellanos como la única estrategia segura de subsistencia tolerable. *Miles de años* parece, así, un título ineludible

si hubiera que examinar la nueva narrativa argentina para saber hasta qué punto ya ha sido capaz de interrogar el fondo de la experiencia histórica reciente sin aproximarse en lo más mínimo a la celebración activista del ideólogo-en-las-calles (esa nueva tipología de intelectual que nos dejaron los días de las cacerolas) ni al actualismo identificatorio incapaz de rehuir las tentaciones del sufragio televisivo. De manera rotunda, la imaginación de Becerra prefiere los peligros ideológicos tanto como los efectos críticos de un arte del relato ajeno a esas virtudes gregarias y a sus impulsos edificantes. Y confirma así, de paso, que la literatura puede seguir siendo una de las contadísimas prácticas de negación severa de lo social y a la vez de sospecha mordaz sobre su propia ilusión de trascendencia.⁸

Para ponerlo en la lengua irresponsable de *La yugoslava*, la escritura de Becerra no sólo se corteja y se engolosina –se pierde en sí misma–; al mismo tiempo, en los mismos trabajos con la lengua, teme y tienta su hueco: se niega y se rechaza mientras crea.

Quienes suponen que los escritores deberán serlo de muchos libros, podrán esperar que ese instrumento cautivante que Becerra ha templado hasta esta novela, se aplique y se arriesgue en el futuro sobre territorios ya ajenos a esos varones solos y atormentados por amores únicos y por un narrador que los vapulea con simpática impiedad. El final de *Miles de años* –un viraje *demasiado* sentimental para el tipo de expectativa que el mismo Becerra pudo haber impulsado en su lector– ya expone una manifestación de agotamiento que podrá remontarse en la exploración de esas aficciones de la experiencia por las que implora la escritura de Becerra; por ahora sólo podemos sospecharlas como una renuncia a la distancia y al distanciamiento. Algo inverso –para seguir simplificando– se podría esperar de López Brusa: que desluzca y diluya a ese yo que se escribe en las exaltaciones vaciadas del relato, que nos desvíe de sí en una lengua que juegue menos o que juegue a otro. Expectativas que pueden deberse a una moral profesionalista, o intelectual (lo que “haría falta” en la literatura argentina), pero que aquí preferiría justificar más bien por la compulsión de un lector que, como cuadra al temblor de quien ya no quiere representar su papel público, pide más.

* * *

ESTEBAN LÓPOEZ BRUSA nació en La Plata en 1964. Enseña literatura en el colegio secundario. Entre 1988 y 1996 fundó y codirigió la revista *La muela del juicio*. Condujo programas sobre literatura en Radio Universidad de La Plata. En 1996 fue finalista del Premio Novela Planeta con *La temporada* (Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1999). Coordina talleres de escritura. Tiene inédito un libro de poemas (*Dorothea la rosa del 90*). Además de *La yugoslava* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2004), se halla en preparación la edición de *Huevo o cigota*, su tercera novela.

JUAN JOSÉ BECERRA nació en Junín en 1965 y vive entre La Plata y City Bell. Ha publicado artículos y reseñas sobre cine y literatura en las revistas *Otra parte*, *Los Inrockuptibles*, *Mística*, en *Página/12*, *El cronista cultural* y en *Ñ* de *Clarín*. Fue profesor en la carrera de cine de la Universidad de La Plata. Además de varios cuentos en diversas antologías, publicó las novelas *Santo* (Rosario, Beatriz Viterbo Ed., 1994), *Atlántida* (Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2001) y *Miles de años* (Buenos Aires, Emecé, 2004).

⁸ Algunas otras experiencias narrativas podrían emparentarse con la que señalo en *Miles de años* a propósito de la agitación callejera y mediática de diciembre de 2001. Principalmente, el modo en que esos sucesos son des-significados, también al pasar, en la novela *El grito* de Florencia Abbate (Buenos Aires: Emecé, 2004). La interrogación en que nos dejan suspendidos estas intervenciones narrativas sobre la “Historia” (entre otras cosas porque son intervenciones al *sesgo*) sería esta: ¿lo que impide a estos parientes remotos de Fabricio del Dongo estar en Waterloo es no tanto su ignorancia como su falta de fe o la del narrador? ¿O, en cambio, lo que postula la narración es que Waterloo no ha tenido lugar o, lo que es lo mismo, que no significa nada? En las antípodas de esos textos estaría la novela turística de Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango* (Buenos Aires: Planeta, 2004), que también transcurre entre setiembre y diciembre de 2001. Más próximo, en cambio, a Becerra y Abbate, parece el Juan Martini de *Colonia* (Buenos Aires: Norma, 2004), o el unipersonal *Apocalipsis mañana* del dramaturgo Ricardo Monti (estrenado en setiembre de 2003 en el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires). De ese corpus tentativo, lo que podría interesar a una crítica literaria de la cultura es que coincidan –a diferencia de lo que sucede con la novela de Martínez– en contradecir por la fuga y por el vaciamiento de significado, no por la confrontación, las subjetividades políticas y sociales previstas, política y periodísticamente correctas.