

**DRUCAROFF, ELSA. 2011.** *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura.* Buenos Aires: Emecé. 530 pp.

En este libro la narradora, crítica y docente de la UBA presenta los resultados de una investigación sobre literatura argentina contemporánea. Más precisamente, se ocupa de aquellas autoras y autores que nacieron después de 1961 y que comenzaron a publicar sus obras de narrativa en la década de 1990. Partiendo de los planteos teóricos de Karl Mannheim y de Ortega y Gasset (de este último toma la idea de las generaciones sucesivas como una torre humana en la que los que están arriba ven más lejos pero están “prisioneros” de sus predecesores que los sostienen), Drucaroff delinea el concepto de generación literaria y acuña la denominación “generaciones de postdictadura” para referirse a estos nuevos escritores argentinos. Lo que los habría marcado de un modo definitivo es haber ingresado en la vida pública después de la dictadura de 1976-1983; haber sido adolescentes, niños o no haber siquiera nacido durante ese período los distingue radicalmente de los miembros de la generación anterior, protagonistas de las luchas revolucionarias. El tiempo del llamado “Proceso” constituye un desgarramiento social que opera como una nítida frontera histórica y se inscribe como marca en los sujetos. Según Drucaroff, los autores de la generación anterior fueron ejecutores de un programa revolucionario que fracasó; esa derrota política, no obstante, no dio lugar a la autocrítica necesaria. Lejos de asumir su derrota, los de la generación “revolucionaria” habrían intentado sostenerse en un lugar de predominio resaltando su pasado rebelde y, como contrapartida, negando la existencia de las producciones de los nuevos autores, quienes quedan definidos por lo que *no* hicieron ni pueden hacer (la revolución), por no tener ante quién rebelarse, por venir *después* de la dictadura (son la generación “post”).

Para probar su tesis de la negación de los jóvenes por parte de la generación “de mando y predominio”, Drucaroff releva una serie de declaraciones de destacados críticos y editores. Noé Jitrik, Julia Saltzmann y David Viñas, entre otros, acusan a los autores de la Nueva Narrativa Argentina (en adelante NNA) de ser ingenuos, apolíticos y escritores de poco vuelo a la vez que reconocen que no los han leído. El prejuicio de la falta de calidad obra como excusa para no tomarse el trabajo de prestarles atención, y esta actitud es posible debido al lugar de prestigio que estos críticos y editores ostentan y defienden. Drucaroff aclara que, si bien hay un predominio de una actitud despectiva y una estrategia de “invisibilización” por parte de los autores mayores, hay excepciones que son dignas de mención: escritores como Liliana Heker, Ana María Shua, Fogwill y Alberto Laiseca son mencionados entre los que mostraron un continuo interés y una valoración de los nuevos.

Para contrarrestar esta operación negadora de la nueva producción narrativa, Drucaroff realiza un gesto magnánimo de rescate leyendo unos quinientos libros (su límite son los publicados hasta abril de 2007) de más de doscientos autores con el objetivo principal de “perseguir en algunos libros de la NNA, y en algunos problemas literarios, ideologías, imaginarios inconscientes y conflictos hasta ahora irresueltos que laten en nuestra tierra y que la literatura condensa más allá de la voluntad individual de los escritores. Leer, en definitiva, en las obras, deseos o traumas sociales; leer este tiempo y este país” [20]. El adjetivo “nueva” que aparece en la sigla NNA en realidad no designa algo “esencialmente nuevo” ni necesariamente “novedoso”, sino a aquello que antes no estaba y hoy está y que requiere ser pensado. La diferencia entre Drucaroff y el resto de los críticos no pasa por negar o admitir la producción narrativa del lapso 1991-2007 (los libros están allí como datos objetivos) sino por el *valor* de esas producciones que las hace o no acreedoras de atención. La tesis de Drucaroff es que hay una producción muy importante en términos cuantitativos y que, dentro de esa producción, hay un número importante de obras muy valiosas y algunos autores de una calidad excepcional, los cuales ingresarán sin dudas en el canon de la literatura argentina.

Para caracterizar a la NNA Drucaroff señala tres rasgos: a) “una cierta valoración y orientación de la escritura hacia lo que se cuenta allí y hacia quienes leen, que produce un tono particular”, tono que ejemplifica mediante la comparación de un cuento de Rodolfo Walsh con uno de la narradora de la NNA Samantha Schweblin. Si bien los cuentos tienen puntos de contacto, en el de la representante de la NNA hay un tono característico de su generación: “predomina la socarronería, una semisonrisa que puede llegar a carcajada o apenas sobrevolar, pero señala siempre una distancia que no se desea recorrer: la que llevaría a tomarse demasiado en serio” [21]. El modo en que la autora presenta esta primera característica permite ilustrar algunas articulaciones problemáticas entre las categorías teóricas y un corpus demasiado amplio. Por un lado, el concepto de “tono” resulta difícil de definir teóricamente y, por eso mismo, no es fácil percibirlo y mostrar su funcionamiento en un texto en particular. Lo que resulta curioso es que algo tan escurridizo como el “tono particular” (la “socarronería” y la actitud de “no tomarse demasiado en serio”) se aplica a un corpus de proporciones exorbitantes (recordemos que los quinientos libros trabajados son solo una muestra de lo publicado entre 1991 y 2007). Un lector de la NNA argentina tiene derecho a preguntarse dónde está la “socarronería” de Guillermo Martínez, Pablo De Santis, Leopoldo Brizuela o Andrés Neuman, cuatro destacados representantes de la NNA, dos de ellos ubicados en el bloque de los “jóvenes serios” en un polémico ensayo de Damián Tabarovsky. Por otra parte, Drucaroff denuesta insistentemente la obra de César Aira (autor de la generación anterior a la NNA), calificada de “inane” y carente de todo valor. Pero a esta altura es imposible negar que siempre que se habla de

Aira se mencionan atributos muy cercanos a la “socarronería” (lo desopilante, la ironía, la parodia) y a la actitud de no tomarse demasiado en serio, no sólo a él mismo sino a nadie. Este juicio lapidario sobre Aira no le impide a Drucaroff calificar más adelante a la obra *Los topos*, de Félix Bruzzone, como una de las más destacadas y representativas de la NNA, aun reconociendo que, pese a mostrar una diferencia importante de composición, la novela de Bruzzone es inconcebible sin el precedente de la poética aireana.

Este inconveniente de la indicación de un rasgo aplicable a un corpus inmenso y el hecho de que ese rasgo no se vea claramente en muchos autores de la NNA y se pueda encontrar en otros anteriores se hace extensible a las dos características restantes de la NNA: b) “ciertas tematizaciones” o “manchas temáticas” y c) “algunos procedimientos frecuentes” (volveremos sobre este punto).

Un importante tramo del libro (cap. 2) está destinado a reconstruir el campo literario de la década de 1990 con el doble propósito de mostrar cuáles fueron los últimos escritores argentinos “visibles” y de establecer una subdivisión dentro de la NNA distinguiendo entre la primera y la segunda generación de postdictadura (cap. 3 y 4). Los integrantes de la primera generación de postdictadura son los autores nacidos entre 1961 y 1970, varios de los cuales comenzaron su carrera literaria publicando en la colección Biblioteca del Sur, de la editorial Planeta, dirigida por Juan Forn. Esta colección permitió la aparición de nuevos autores como Marcelo Figueras, Martín Rejtman, Guillermo Martínez y Rodrigo Fresán, quienes confrontaron estética e ideológicamente con la generación de los militantes de los 60 y 70. En la lectura de Drucaroff, *Historia argentina*, de Fresán, es el primer libro que ofrece una perspectiva generacional propia y que inaugura una de las “manchas temáticas” con mayor pregnancia en la producción posterior: la mirada cuestionadora de los hijos de militantes que reclaman a sus padres una cierta incoherencia ya que su compromiso político no incluye la garantía de la seguridad de su propia familia. Drucaroff comenta largamente el libro de Fresán y se ocupa también de las primeras producciones de Juan Forn, las cuales “semiotizan” el clima de época vivido durante la década ultraliberal de 1990; en la misma secuencia, le atribuye a *Rapado*, de Rejtman, el mérito de ser la primera obra que representa a los adolescentes de esa década.

Estos gestos (la confrontación generacional y la captación con un potencial crítico de la frivolidad menemista) son contrapuestos al tipo de producciones proveniente de los autores cercanos a la revista *Babel*, publicación aparecida a fines de los 80 y dirigida por Jorge Dorio y Martín Caparrós. Este es uno de los puntos en los que la voz de Drucaroff adquiere un fuerte componente polémico para realizar a los “babélicos” y a los integrantes del grupo “Shangai” nucleado en torno a esa revista

una acusación que también hace extensiva a la Academia, otro de los blancos permanentes de críticas durísimas a lo largo del libro. Para Drucaroff, los escritores del grupo Shangai practicaban una literatura sin relación con el presente político, “novelas disparatadas o eruditas” que eludían los conflictos sociales y estaban escritas para acumular “distinción” y “prestigio simbólico” [55]. Las figuras de César Aira, Alberto Laiseca, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Daniel Guebel y Sergio Bizzio eran sobrevaloradas en reseñas tendenciosas destinadas a aplicar “preceptos estéticos de la facultad y, según los obedecieran o no, valorarlos como buenos o malos”, en lugar de “indagar significaciones de los textos” [58]. La estrategia estaba dirigida a darle la espalda al “lector común” produciendo un circuito endogámico que cerraba las puertas a cualquier actitud no legitimada por los académicos y los academicistas; por esta vía, la impugnación y el rechazo se hace extensible a críticos como Daniel Link, Ariel Schettini, Susana Cella, Mónica Tamborenea, Luis Chitarroni y Miguel Dalmaroni. Fuertemente influenciada por el postestructuralismo y atravesada por el desencanto y el cinismo de la época, esta tendencia descalificaba de plano como ingenua y anacrónica cualquier obra cercana al realismo que expusiera algún tipo de conflictividad social (Osvaldo Soriano y Enrique Medina serían dos escritores realistas ingenuos) y le daba lugar, en pos de la acumulación de prestigio, a importantes críticos y docentes universitarios que retornaban de su exilio (Ludmer, Jitrik, Casullo).

Los autores de Biblioteca del Sur, entonces, son los últimos autores de la NNA que tuvieron “visibilidad”; los de la segunda generación de postdictadura, los nacidos entre 1971 y 1989, son los que están todavía silenciados e invisibilizados por la crítica. Las diferencias entre los autores de la primera y segunda generación no se verifican tanto en el plano artístico sino en lo que podríamos llamar la moral de las relaciones: los de la primera generación eran individualistas y se concentraban en proyectos personales frente a una sociedad y a un mercado que les daban la espalda; llegaban, a lo sumo, a construir grupos muy cerrados y fuertemente sexistas de “bandas de varones”. Los de la segunda generación, señala Drucaroff, habrían abandonado el divismo y habrían adquirido una conciencia generacional más compacta basada en prácticas integradoras, menos sectarias y más solidarias: “Mi hipótesis es que el proceso de surgimiento y consolidación de una generación de innovación y rupturas se ha dado con mayor lentitud y dificultad en la Argentina posterior a la masacre, y entonces recién la segunda logra la fuerza para dar ese otro paso en la conformación: el paso a la autoconciencia” [159]. En ese proceso juega un papel relevante lo sucedido a partir de diciembre de 2001, momento de crisis que desencadena una gran movilidad social que también se verifica en el campo cultural y literario; proliferan a partir de esa fecha ciclos de lecturas públicas, aparecen nuevas revistas y numerosos emprendimientos editoriales independientes que les dan visibilidad a los autores nuevos. Y en los años siguientes se rompe el tabú del enfrentamiento. Esto significa que la posición

sostenida por los miembros de la generación de militantes que desacreditaba y cohibía a los jóvenes porque ellos no pueden ser tan rebeldes ni pueden arriesgar su vida como la arriesgaron ellos comienza a ser cuestionada.

Luego de dedicar un capítulo completo (cap. 5) a “discutir” con Beatriz Sarlo, el libro adquiere un tono más expositivo, organizando una enorme cantidad de publicaciones de la NNA en torno a las diferentes “manchas temáticas” en los sucesivos capítulos: el tema de las nuevas inflexiones que adquiere la subjetividad masculina, una suerte de abandono del cliché del “macho argentino” concomitante con la ruptura de estereotipos femeninos (cap. 6); el tema del potencial utópico que conllevan estas obras pero no expresado como certeza absoluta (actitud propia de la pulsión revolucionaria setentista) sino desde la incertidumbre (cap. 7). Otra de las manchas temáticas tiene que ver con la figuras de jóvenes que deambulan sin proyectos durante los 90 (vivos que parecen muertos) y por otro la presencia de fantasmas de desaparecidos que acechan a los vivos (muertos que parecen vivos) (cap 8). Un tema destacado es el que figura en el capítulo 9: “Hijos y padres: el imaginario filicida de la postdictadura”. Señala la autora: “Si algo está fuertemente insinuado en toda la literatura que, explícita o implícitamente trabaja con la tragedia de provenir de padres desaparecidos durante la última dictadura militar [...] es el reproche filial por el descuido, el abandono. Un descuido y un abandono que rozan el filicidio” [374]. Con esta consideración general introduce el comentario de una serie de textos entre los que destacamos *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba; *Memoria falsa*, de Ignacio Apolo, que inaugura el rasgo filicida y el ya mencionado *Los topos*, el cual: “condensa toda la narrativa de postdictadura como un aleph en carne viva y comprueba la precisión de la idea de otro hijo de desaparecidos, el cineasta Nicolás Prividera, quien sostiene que estos hijos no son diferentes de su generación sino apenas la hipertrofia de los traumas que atraviesan a todos” [378].

Otras de las manchas temáticas largamente ejemplificadas en el libro son las de la memoria falsa (cap. 10), la de que “nada existe fuera del lenguaje” (cap. 11), su opuesta: “nuestro cuerpo es lo único de lo que podemos estar seguros” (cap.12), y la “civilizarbarbarie” (cap. 13). Este último tema surge de la fundición de la dicotomía “civilización-barbarie” que estructura una parte significativa del campo literario argentino del siglo XIX y se proyecta en el XX. Según Drucaroff, “antes se impugnaba en alguna medida alguno de los dos términos, hoy la literatura de postdictadura trae algo dolorosamente nuevo: la conciencia de que esa antinomia perdió todo sentido, no porque se haya superado sino porque ya no existe como tal” [478]. Una obra destacada que despliega el tema de la civilizarbarbarie es *El año del desierto*, de Pedro Mairal, novela en la que se narra el estallido social de 2001 y a partir de allí un retorno a un estado premoderno, una desertificación-disolución-barbarización de Argentina.

Otra de las formas de la civilbarbarie es visible en los libros de Claudia Piñeiro y Washintong Cucurto, en cuyas obras se puede advertir la brutalidad inculta de los nuevos ricos (mostrada por Piñeiro) y, como contrapartida, la presencia de una voz poética renovadora y valiosa que procede de ámbitos sociales marginales como las comunidades de inmigrantes latinoamericanos y manifestaciones culturales como la cumbia y el ambiente bailanero. El caso de Cucurto, valorado ante todo como poeta, al igual que el de Fabián Casas, abre el interrogante acerca de la decisión metodológica de realizar el recorte por el lado de los géneros y no por el de los autores. Dicho interrogante que podría adquirir esta forma: ¿si lo que vertebra el libro es una suerte de *agon* intergeneracional, cuánto se gana leyendo un corpus tan amplio reducido a las obras de género narrativo y cuánto se pierde dejando de lado la poesía (utilizada solo en los epígrafes) de los miembros de la generación de postdictadura, teniendo en cuenta que algunos libros como *Punctum*, de Martín Gambarotta, cuestionan la distinción poesía-narrativa a la vez que captan muy bien los noventa y trabajan con todas las manchas temáticas que están en la NNA.

Para referirse a la obra de Cucurto, Drucaroff parte nuevamente de las opiniones vertidas por Beatriz Sarlo en su artículo “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”, donde la crítica repasa algunas novelas de autores de la NNA como Carlos Gamerro, Alejandro López y el propio Cucurto. Desde el punto de vista de Drucaroff, la crítica literaria practicada por Sarlo adquiere una modalidad “patotera” en la medida en que es un ejercicio de poder prepotente aplicado desde un lugar jerárquicamente superior a autores que, en su mayoría, están todavía en los inicios de su carrera literaria. Las posiciones de Sarlo son radicalmente impugnadas, acusadas de partir de “presuposiciones políticas profundamente reaccionarias [247] y ostentadoras de una “ceguera crítica” [497] ante la riqueza de la NNA. Este exceso de presencia de la figura de Sarlo corre parejo con algunas faltas llamativas, y tanto lo que brilla por ausencia como lo que reaparece con tanta insistencia desmienten que la reivindicación de la NNA sea el único objetivo del libro. Entre los casi seiscientos nombres que aparecen en el índice onomástico, el de Sarlo es el que más veces figura (sesenta) y, en segundo lugar, el de la propia Drucaroff (cincuenta y cuatro veces), mucho más que cualquiera de los escritores que son objeto de su análisis. Drucaroff impugna las opiniones de Sarlo con tal vehemencia, algunas veces rozando el insulto (por ejemplo, cuando hace alusión a su pertenencia a una “vulgar clase media” [248] o a su actitud propia de las “señoras gordas” de “clase acomodada” [498]) y otras forzando sus interpretaciones (por ejemplo, deduciendo de manera reduccionista que Sarlo siente una empatía total por la obra de Aira porque dice que es un “maestro en el abandono de la trama”) que no es posible no ver aquí una voluntad de desplazarla. Por otra parte, Drucaroff se construye como la crítica que acoge en su seno a los jóvenes (incluso a aquellos que publicaron un solo cuento) sobredimensionando el “silenciamiento” del que

han sido víctimas sin reconocer que algunos escriben en los suplementos culturales más importantes del país y a otros les hacen a menudo reportajes en esos mismos suplementos, que algunos dirigen editoriales y revistas de crítica, que obtienen becas para escribir en Europa y Estados Unidos, que viajan a ferias de libros internacionales, que integran antologías de nuevos narradores—incluso las que el gobierno distribuye por miles en las escuelas por medio del Plan Nacional de Lectura— y obtienen los más importantes premios literarios nacionales e internacionales. Al tiempo que los considera “invisibilizados” aunque algunos están demasiado en los medios, ella parece no ver —o los excluye sin ninguna justificación— a autores como Patricio Pron, escritor que tiene una carrera rutilante comparable a la de Neuman, Oliverio Coelho, Gonzalo Garcés y muchos otros de los autores más difundidos, publicados, criticados y leídos de la NNA. Estas inconsistencias se pueden sumar a otras dos de distinta índole pero no menos importantes: una es la tímida excusa ante la reducción de la NNA al ámbito casi exclusivo de la Capital Federal. Esto se deduce de que normalmente no se indica la procedencia de los autores (salvo alguna que otra alusión a algún cordobés, a algún santafesino), de que no se menciona que se haya hecho algún tipo de relevamiento por regiones y de que se alude a “la discriminación particular que reciben los libros de muchos escritores del interior, doblemente silenciados” [208]. La otra es cierta ambigua o inocente confianza en el mercado y las operaciones de marketing a la hora de consolidar las literaturas emergentes, confianza que no tiene, por ejemplo, la nueva camada de cineastas que pelea a brazo partido por una legislación que la proteja justamente del mercado. Con respecto a la presencia del a esta altura ya indignante tópico del “interior” y la cantinela de que existen algunos autores provincianos que no son regionalistas y que cada tanto los críticos de Capital federal “descubren” “oculto” o “escondido”, Drucaroff no parece dispuesta a modificarlo, y en este sentido no difiere de Viñas, Sarlo, Aira y todos los que reducen Argentina a su ciudad de residencia.

PABLO DEMA

U. Nacional de Río Cuarto-I. de Formación Docente Villa Mercedes