

La hospitalidad en la literatura argentina actual

AUTOR: Eduardo Daniel Alonso, S. I.

Universidad Católica de Córdoba

Email: eduardo.alonso@ucc.edu.ar

Lugar: Aula C, edificio San Alberto Magno de la Universidad Católica Argentina, Campus Puerto Madero, Buenos Aires, mesa moderada por Mercedes Lennon, el día 7 de mayo de 2019 de 14:30 a 16:30 horas en el marco de las VII Jornadas LET.

ABSTRACT

Se ofrece una visión sintética de la literatura argentina actual desde un enfoque analítico tanto en lo estético como en lo lingüístico, así como una perspectiva crítica de los diversos imaginarios en los que el tema de la religiosidad en general y la hospitalidad en particular aparecen abordados en algunas obras y autores tales como Selva Almada (Entre Ríos, 1973), Carlos Busqued (Chaco, 1970), Luciano Lamberti (Córdoba, 1978), y J. P. Zooey (Buenos Aires, 1973).

Introducción

En la literatura argentina actual existe una vasta, diversa y muy interesante producción de autores jóvenes, como son los casos de Samanta Schweblin (Ciudad de Buenos Aires, 1978), Selva Almada (Entre Ríos, 1973), Carlos Busqued (Chaco, 1970), Marcos Herrera (Ciudad de Buenos Aires, 1966), Ariel Idez (Ciudad de Buenos Aires, 1977), Luciano Lamberti (Córdoba, 1978), Federico Falco (Córdoba, 1977), Germán Maggiori (Provincia de Buenos Aires, 1971), Pablo Natale (Santa Fe, 1980), Pablo Plotkin (Ciudad de Buenos Aires, 1977), Pablo Yoiris (Ciudad de Buenos Aires, 1972), Leonardo Sabbatella (Ciudad de Buenos Aires, 1986) y J. P. Zooey (Ciudad de Buenos Aires, 1973; su nombre verdadero es Juan Pablo Ringelheim), entre otros.

Para esta comunicación optamos por solo cuatro de los mencionados: Almada, Busqued, Lamberti y Zooey. En cada caso estudiaremos una obra de cada autor.

De lo que se trata es de, a partir de un análisis de los recursos lingüísticos y estéticos, indagar en los diferentes imaginarios, descubrir sus matices y sus puntos en común, pero centrándonos especialmente en el tema de la hospitalidad y en la presencia (o ausencia) del fenómeno religioso en cuanto tal.

Selva Almada, *El viento que arrasa*

La novela *El viento que arrasa* narra un viaje que realiza un pastor evangélico, el reverendo Pearson, junto con su hija adolescente, Elena, por los desérticos caminos del Chaco a fin de llevar la Palabra de Dios entre fieles e infieles. La novela principia con la interrupción de la travesía a raíz de un problema mecánico en el automóvil de Pearson que lleva a los viajeros al taller del Gringo Brauer, personaje que vive junto a su hijo adolescente, José Emilio de sobrenombre Tapioca, a la vera de una ruta ignota y desolada. El arreglo del móvil lleva más tiempo del inicialmente pensado y padre e hija acaban por ser hospedados en la rústica casa de Brauer.

Pronto, la tensión inicial entre Elena y su padre, al que confiesa desde las primeras páginas tenerle una mezcla de admiración y aversión, se traslada al ambiente que comparten con el Gringo Brauer y con Tapioca. Al reverendo Pearson no se le ocurre mejor idea que convencer al joven para que los acompañara en la misión, hecho que naturalmente conlleva una violenta oposición de su padre. Paralelamente, la orfandad va trazando las psicologías de los personajes. Por una parte, años atrás, el reverendo Pearson abandonó a su mujer, la madre de Elena, en medio de la ruta y por causas nunca del todo aclaradas. Tanto así que Leni, el diminutivo de Elena, piensa en “una madre cuya cara casi no recordaba” (Almada, 18). Por la otra, Tapioca fue abandonado por su madre en el taller del Gringo Brauer, su padre biológico producto de una relación meramente ocasional, cuando apenas tenía ocho años; el niño rememora –nos dice la autora– “sin perder de vista el camión que ya había trepado completamente el camino, con su madre adentro, alejándose para siempre” (Almada, 35).

Si a Elena y a Tapioca los une el hecho de haber perdido a sus madres, en el primer caso porque le fue negada con violencia y en el segundo caso porque fue abandonado por ella, en el fondo lo que los personajes tienen en común es su carácter de víctimas del mundo de los adultos. Por lo demás, esos adultos aparecen lábiles y cargando historias deshilachadas que los estancan en un pasado tortuoso. Un mecánico de extramuros, alcohólico, básico, ensimismado en sus penas, inserto en un paisaje miserable y con negocios no del todo legales en su historial, y un predicador fanático cuyo padre lo abandonó antes de nacer y cuya madre le inventó una vocación como venida directamente del cielo para que pudiera sobrevivir en ese escenario de naufragos (Almada, 71).

El desenlace repite la tragedia del abandono que percute en toda la extensión de la trama. Tapioca decide irse con Pearson y Leni al pueblo Castelli. Ahora el que queda detrás mientras el automóvil avanza es el Gringo Brauer, “solo para el trabajo, las borracheras, darles de comer a los perros y morirse” (Almada, 160).

Son reiteradas las veces que la autora describe el lugar como un infierno (Almada, 38, 46, 76, 104, 132). Asimismo, lo demoníaco aparece acechante a través de frases bien esculpidas que refuerzan en el lector el agobio que se pretende comunicar a la vez que una cierta estética de la negatividad, por ejemplo, cuando se dice acerca del reverendo Pearson: “Tiene la cara roja y sudada y algo agarrado entre los dientes. Escupe un colgajo negro y viscoso que huele como el Demonio” (Almada, 28); y, más adelante, cuando Leni recuerda un verso que solían cantar con su madre en el auto mientras el padre cargaba combustible: “Arma sus trampas/ te va a atrapar/ tira su anzuelo/ te va a pescar/ prepara su arma/ te va a cazar/ es Satán, es Satán, es Satán” (Almada, 43). Casi que esto último parece una escena de un filme inspirado en algún escrito de Stephen King.

El imaginario que está de fondo en esta novela consiste en que el mundo donde se mueven los personajes es un ámbito infernal, plagado de culpas y de resentimientos reprimidos; de vocaciones algo fantásticas y de destinos atravesados por la frustración y el abandono.

En cuanto a la figura de Cristo o a los designios de Dios, éstos son trazados desde y a partir del discurso enajenado de Pearson o en el marco de la resignación indiferente de Brauer. En las prédicas que la autora intercala en la novela, Pearson habla de las palabras como “armas que pueden estar cargadas por el Diablo” (Almada, 53); “la llama de Cristo ilumina, pero también puede provocar incendios”, dice (Almada, 87); “juntos vamos a cambiar el mundo”, se entusiasma (Almada, 113). Brauer, por ejemplo, en un diálogo con Pearson le responde a quemarropa: “Si. Yo con mis ideas y usted con las suyas” (Almada, 131).

Luciano Lamberti, *El asesino de chanchos*

El asesino de chanchos es un libro de cuentos, en su mayoría bastante oscuros, que tematizan lo siniestro. Totalizan diez relatos. A los fines de esta comunicación analizaremos el texto que le da título al libro.

El narrador comienza describiendo en primera persona: “yo no tenía trabajo, ni una familia que pudiera considerar como propia, ni domicilio fijo” (Lamberti, 11). Desde el inicio nos presenta un personaje en absoluto naufragio: exactamente igual que la desolación, interior y exterior, reinante en los personajes diseñados por Almada.

El estilo de escritura aparece evidentemente espontáneo, desprovisto de toda pretensión abstracta o descriptiva. Sus frases son cortas. Las palabras llegan como una crónica del vacío. Le muestra al lector el trayecto de una persona que no sabe lo que quiere y que, simplemente, se escapa del sin sentido reinante. Recala en la casa de una amiga, Mara, personaje que remite a la Maga de Cortázar. De hecho, esto se insinúa por medio de un recurso desprovisto de una elevada simbología: Mara tiene “una foto de Cortázar en la cocina” (Lamberti, 14).

En la casa de Mara iban a parar todos los desavenidos o extraviados. Se la describe como diseñadora de ropa para animales (Lamberti, 13), acogedora, hospitalaria al estilo hippie. Entre los huéspedes ocasionales de Mara, no faltaban quienes abusaban de su buena

voluntad. El narrador nos habla de unos uruguayos aprovechadores, vagos, a los que – dice – “tuvimos que pedirles amablemente que se fueran y encima se hicieron los ofendidos” (Lamberti, 15).

De pronto, irrumpe lo funesto cuando el narrador descubre el cuerpo sin vida de una mujer arrojado bocabajo: “se lo conté a Mara y ella me dijo que en las vías siempre se encontraban cosas horribles” (Lamberti, 16). Comienza un proceso de búsqueda de la conexión existente entre esas muertes por parte del protagonista. Es en esa instancia cuando repara en las noticias periodísticas acerca del asesino de chanchos: “encuentran miembros humanos en el aljibe del asesino de chanchos” (Lamberti, 17).

¿Quién es ese personaje nuevo? Solo alguien del que escribían los periodistas y que se encontraría prófugo. En él se concentra la tensión dramática bajo la forma de una obsesión creciente que experimenta el narrador anónimo.

Curiosamente, el asesino de chanchos es uno de los pocos personajes que tiene nombre y apellido dentro del marco del relato; él y sus víctimas. Se llama Belisario Amaya. Es más, se nos brinda información precisa de su lugar de trabajo: “la vieja ruta 9 que va a Rafaela” (Lamberti, 17). Hasta se nos comunica su modo de vestir con “delantal de hule y botas de goma para evitar mancharse con la sangre” (Lamberti, 17). Es el único personaje que adquiere peso real en la historia, plagada de un clima nebuloso, ambiguo, evasivo, dominado por un hablante abúlico.

Toscamente, las palabras derivan en el hallazgo que hace un cliente en el matadero del asesino de chanchos. Dentro del tacho que Amaya usaba para tirar restos de cerdos con la finalidad de dárselos a los perros un cliente descubrió “miembros humanos, brazos, piernas, órganos rosados” (Lamberti, 17). Luego de una intervención policial, se logra obtener la identidad de dos de sus víctimas. “Una adolescente de catorce años que se llamaba Judith Gonzaga, estudiaba en el colegio San Martín y daba catequesis a un grupo de chicos los sábados a la mañana. Y un cliente habitual que se llamaba José Novello y tenía campos cerca de Quebracho Herrado” (Lamberti, 18).

Hasta aquí todo hace pensar en una de esas series policiales nórdicas, desprovistas de cualquier clase de sutileza. El lenguaje es marcadamente cinematográfico en el sentido que el lector percibe que se le está mostrando un guion o se le está contando una película morosamente. El elemento psicológico viene de la mano de la fascinación que el narrador siente hacia el asesino de chanchos. Dice: “El asesino era una especie de héroe para mí” (Lamberti, 18).

Finalmente, el narrador, después de hacernos transitar por algunas digresiones en torno a los ocasionales huéspedes y la trunca relación con su propia familia, introduce un párrafo que reafirma la obsesión que él y Mara experimentan con el asesino de chanchos: “Rezábamos para que no lo agarraran” (Lamberti, 21).

El cuento concluye con la salida del protagonista hacia ningún lado, de mochilero, “sin posesiones, sin amigos, sin una vida estable”, y al igual que hizo con su propia familia, se nos dice que se marchó de la casa de Mara “sin saludar ni dejar una nota”. En una estación de servicio de Arroyito, a la que llegó haciendo dedo, tomando un café y leyendo el diario, afirma: “Abrí el diario y vi que habían agarrado al Asesino. Estaba en Río Cuarto, en la casa de su hermana, tomando mates y viendo la novela de la tarde. No opuso resistencia. Declaró que lo suyo era un acto de justicia. Sentí que se había cerrado una etapa de mi vida. Algo que no tenía vuelta atrás. Pagué el café y salí de la estación” (Lamberti, 22).

El personaje delineado por Lamberti parece girar alrededor de lo aciago. Es un hombre que no supo construir ninguna clase de vínculos, ni siquiera con Mara, su hospitalaria conocida hippie que lo recibe y a la cual ni siquiera le agradece nada. Tal como hizo con sus padres y con su hermano, se marcha armando una mochila y enfatiza “no dejé ni siquiera una nota” (Lamberti, 13), frase con la que – como quedó dicho – cierra el cuento de modo circular: “Al otro día me levanté muy temprano y armé la mochila y me fui sin saludar ni dejar una nota”. Nótese cómo la parataxis precipita al lector en el mundo de la acción narrada a la vez que lo hace tomar conciencia de la duplicación de la fuga. El héroe de esta trama es un psicópata al que se lo señala “Asesino”, así, con mayúscula; un héroe que merece que se rece por él para no ser hallado por las autoridades; un héroe cuya virtud

consistió en arrebatarnos la vida, entre otras supuestas víctimas, a una catequista de catorce años y a un propietario de campos. Se trata de un héroe justiciero que mata lo que el narrador no posee: una identidad, vínculos humanos genuinos, esperanza, sana ingenuidad, fe, futuro, gratitud, bienes. Un héroe que da qué pensar.

Carlos Busqued, *Bajo este sol tremendo*

Si el cuento de Lamberti nos pone en contacto con lo macabro, la novela de Busqued nos precipita de lleno en un ambiente gótico y bastante sórdido. No por casualidad el autor elige epígrafe las últimas líneas del poema *Kraken*, de Alfred Tennyson. Aunque Busqued lo transcribe en su idioma original, en español el texto sería el siguiente: “Entonces, para ser visto una sola vez por hombres y por ángeles, rugiendo surgirá y morirá en la superficie”.

El kraken de Tennyson, lo monstruoso que acecha en la profundidad de los océanos y que solo emergerá el día del juicio final, se espeja no solo en la trama sino también en las constantes menciones a documentales de criaturas marinas o mamíferos feroces que actúan como victimarios en función de una animalidad indómita, cuando no son cazados por otras criaturas aun más fuertes y terribles que ellas.

Narrada en tercera persona, “El sol tremendo” es el del Chaco y su atmósfera desértica y sofocante. También es el escenario de la depredación: ¡el que no mata allí, muere!

Comienza con Cetarti, un desocupado que vive en Córdoba, que fuma marihuana mientras mira documentales de criaturas marinas gigantes por televisión y, repentinamente, recibe una llamada por teléfono del que después se convertirá en su socio. Duarte, desde Lapachito, Chaco, lo llama para avisarle que su madre, la pareja de ésta a la que llama “concubino” y su hermano, perdieron la vida. Todo parece indicar que el concubino se suicidó después de asesinar a su madre y a su hermano. Duarte no es, precisamente, un portador de buenas noticias.

Había que viajar hasta Lapachito para arreglar las cosas. El tal Duarte se presenta jactanciosamente como el “albacea del señor Daniel Molina”, el nombre y apellido del concubino de su madre (Busqued, 12). Lo que se narra a continuación de esta noticia trágica es una serie de peripecias limítrofes entre el policial negro y algún eco lejano a Howard Phillips Lovecraft en lo que atañe a su hincapié en la naturaleza caída del hombre y a la sustancial extrañeza del mundo.

Al igual que el personaje de Lamberti y los creados por Almada, el desarraigo atraviesa la historia de Cetarti. Lo notamos cuando confiesa ante la pregunta de Duarte: “Hace años que no veía a mi madre. No sabía que vivía acá, ni que se había vuelto a casar” (Busqued, 17). Igual situación se describe con respecto a su único hermano: “Menos todavía. Me sorprende que vivieran juntos, él se fue de mi casa antes que yo” (Busqued, 17).

Cuando Cetarti y Duarte viajan rumbo al cementerio para cremar los cuerpos de las víctimas, luego de una irregular gestión ante la policía llevada a cabo por este último, Lapachito se describe como una ciénaga en la que “se han muerto los árboles” (Busqued, 20) a causa de la sequía; se nos dice que los pozos negros colapsaron quebrando las casas y colmando la atmósfera de un aire hediondo. Aquí se ve replicado el recurso a la geografía que realiza Almada para simbolizar la negatividad de un ambiente infernal inhospitalario. Exactamente la misma operación lleva a cabo Lamberti, pero a partir ya no de una exterioridad que significa y emplaza a los personajes, sino a partir de una interioridad cínica, lacónica y enajenada. El desierto no aparece como morada en Lamberti sino como respuesta y reflejo interior a la crueldad lacerante que se da en el afuera; como respuesta que significa vacío.

En la novela de Busqued, escrita con esmero, con precisión, generando climas que logran sumergir al lector hacia ese torbellino de decadencia, de amoralidad y de suciedad amontonada en la que se mueven sus criaturas, hay ciertos detalles que me gustaría remarcar. Lo demás, para no extenderme demasiado, se lo dejo a quienes deseen leerla si es que aún no lo hicieron. La obsesión de Duarte por el aeromodelismo (Busqued, 62) nos remite a otra ficción, de otro autor, *El modelo aéreo* de Leonardo Sabbatella, en la que uno de sus personajes, Pavel, “ensambla piezas, prepara un avión a escala” (Sabbatella,

29). La diferencia es que, mientras en la novela de Sabbatella la insistencia con las máquinas del aire son una forma de intentar descubrir si hay o no un orden en medio del caos construido sobre vidas grises, aplastadas por la rutina, una rutina coral que se desliza en un relato coral cuya ambientación es la gran ciudad, en la novela de Busqued, el personaje Duarte pareciera que no busca un fin holístico con su pasatiempo, sino que el mismo pareciera simbolizar la meticulosidad con que planea cada uno de sus movimientos. Duarte es un delincuente frío y calculador, un militar retirado que fuma marihuana como Cetarti y que está muy acostumbrado a la muerte y al olor de los muertos. Asimismo, la obsesión de Cetarti por los elefantes asesinos de Bengala occidental, por los documentales que muestran animales feroces devorándose a otros más débiles, por la plaga de cascarudos o insectos muertos que coleccionaba su hermano, por ese ajolote que rescata de la casa de ese mismo hermano asesinado, donde decide al fin mudarse (Busqued, 77; 88) y con el cual acaba la novela, señala el kraken con el que principia el libro. Es el puro instinto animal desprovisto de toda domesticación. En su factura, esta novela adquiere un parecido con el cuento de Lamberti porque se cierra como un círculo zen en cuyo centro habita el vacío, más no la armonía: “Percibiendo el vacío y la lenta levedad del cuerpo, crecientes con el correr de los días” (Busqued, 182).

En cuanto al elemento religioso, rescatamos particularmente una escena en la que intervienen unos testigos de Jehová que llaman a la puerta de Marta, la ex mujer de Molina, cuando ella se encontraba junto a su hijo Danielito: “Muy educadamente, le preguntaron si creía en Dios, si había leído las Escrituras. Su madre contestó cortante que sí. Le preguntaron si asistía regularmente a alguna iglesia” (Busqued, 82); Marta responde “en esta casa somos católicos y somos muy felices así” (Busqued, 82). Paralelamente, el autor se adentra en los anhelos de Danielito: “Le hubiera gustado que esa gente inocente entrara a la casa. Le hubiera gustado escucharlos hablar de la salvación...” (Busqued, 82).

No hay inocencia en los personajes. Todos están de algún modo manchados por culpas antiguas o recientes. La religión, entonces, viene a aportar, desde los deseos de Danielito, ese mundo arcádico perdido; en esto encontramos un parecido con el personaje Tapioca, de Almada, aunque éste no se había involucrado en el delito como el personaje que ahora ocupa nuestra atención. Si reparamos, en cambio, en la respuesta de Marta, ésta une la

felicidad a la condición de católica, aunque, en el fondo, el lector sabe que ella solo recurre a una excusa para sacarse a los imprevistos visitantes de encima. Se trata de un momento importante porque la ocasión de hospitalidad es rechazada; Danielito percibe que esa hospitalidad que su madre le niega a los que llaman a la puerta tiene algo de sagrado, es decir, la enlaza con la salvación y con la inocencia. La reafirmación de la inhospitalidad tiene aquí que ver con la irrupción del elemento religioso. La intuición de fondo consiste en que el deber de hospitalidad es un mandato divino.

En la novela de Almada las binas Tapioca-Brauer operan como los dobles de Leni-Pearson; en la novela de Busqued, las duplas Marta (ex mujer de Daniel Molina) y Danielito (el único hijo que sobrevivió y que tuvo con Molina) hacen las veces de los dobles de la madre de Cetarti y de su hermano, ambos asesinados. De hecho, Marta va a buscar el cuerpo de su hijo muerto junto a Danielito (Busqued, 72), y el nombre del hijo muerto es el mismo que el nombre del hijo vivo y el mismo que el nombre del padre muerto, por lo demás, victimario de la madre y del hermano de Cetarti. Aquí se da pletóricamente aquello que tituló alguna vez Tomás Eloy Martínez en un libro que se centraba en la necrofilia argentina: *Lugar común la muerte*.

J. P. Zooey, *Los electrocutados*

Es muy probable que J. P. Zooey sea, entre los escritores argentinos jóvenes, el más original y, al mismo tiempo, el de historias que condensan múltiples estratos con universos narrativos singulares en los cuales él mismo se incluye junto a otros personajes históricos; en esta ficción interactúa con Vogt, Vonnegut, Farmer, Burroughs, Jlébnikov, etc. Tiene en común con Lamberti que tematiza la locura y ambos parecieran enrolados – aclaro que se trata de una opinión absolutamente personal –, en cierto propósito de deconstrucción del lenguaje literario convencional. No es condescendiente con sus lectores, sino que demanda de ellos una pesquisa atenta de sus textos y un bagaje cultural que da por sentado ya desde el comienzo.

Los electrocutados es una novela que no se parece en casi nada a lo que venimos desarrollando hasta ahora. Son otras preocupaciones, otros imaginarios, otras

perspectivas las que presenta J. P. Zooney. Su prisma, la lectura de la realidad que ofrece y el hilo de la trama tiene algunos guiños a la obra de David Lynch y Mark Frost, *Twin Peaks*.

Jorge Luis Borges, en su cuento “El idioma analítico de John Wilkins” trata el tema de la búsqueda de un lenguaje capaz de contener todos los pensamientos humanos edificado sobre la base de una tabla cuadregesimal. En el relato se expone magistral y jocosamente lo antojadizo de cualquier tipo de clasificación. La existencia se resiste, como el infinito indeterminado del ser del que reciben su esencia los vivientes en general, a ser administrada bajo una pila de rótulos o categorías. La hipótesis que se demuestra en el cuento consiste que el idioma universal de Wilkins y su infructuoso intento de ordenar el aparente caos del mundo a través de un esquema, además de ser un proyecto imposible, es algo arbitrario. Pero, lo que está de fondo en el famoso relato de Borges puede expresarse en que toda forma de lenguaje es un artificio, una ilusión que adoptamos para resistir la incomodidad o el desasosiego que nos causaría ser del todo conscientes de estar arrojados en medio de una multiplicidad anómala que opone resistencia a la percepción y al entendimiento. Dicho de otra manera, la ficción recalca en el caos originario que Platón aludió en el *Timeo*; esto significa que la espontánea y confusa presencia de lo caótico atraviesa absolutamente la realidad del mundo como su predicado más apropiado.

La novela de J. P. Zooney es una sátira extravagante sobre el lenguaje en la misma línea del referido cuento de Borges. La literatura le sirve como caja de resonancia en la que la psicosis se muestra como la forma más pura de lucidez. Los desvaríos de la narración sintonizan con los postulados deconstructivos de Burroughs, de ahí que se nos diga: “Según Burroughs, la conciencia del abandono, la pregunta por la muerte y la pregunta por la autenticidad y la verdad determinaron desde entonces la matriz de percepción y la presión de la atmósfera cultural” (Zooney, 85-86).

Los personajes de Zooney son dos hermanos que mantienen una relación insinuada como incestuosa, Dizze y Oidas; él y ella, respectivamente, intentan descifrar la frase del Universo. Los desesperados y marginales son los electrocutados (Zooney, 16), los que captan que la electricidad transporta la secreta frase del Universo; en esto hay cierta

analogía a las ficciones de David Lynch y Mark Frost (Zooney, 121). Asimismo, la pregunta por la ciencia se remonta a los relatos de caída de Adán y Eva (Zooney, 25) y hasta la institución de la Eucaristía es leída del siguiente modo: “En su última cena deseaba verse comido” (Zooney, 16). En el plan deconstructivo nada ni nadie se salva; tampoco la esperanza en la Parusía (Zooney, 112). Todo ingresa es ese imaginario surrealista y esquizofrénico (Zooney, 117) o en el delirio paranoide (Zooney, 109), en el que los gatos son dioses o preguntas (Zooney, 82; 88) y el lenguaje más originario el de los pájaros, criaturas de las que desciende el hombre (Zooney, 55). El gorjeo de los pájaros y la fascinación por ellos nos hacen recordar, inevitablemente, aquel filme de 1984 de Alan Parker, *Birdy*. Por ende, la naturaleza caída del hombre es doble: por un lado, cayó del cielo de los pájaros al humus confuso de quienes están condenados a observar las estrellas desde abajo; por el otro, las palabras apenas son una derivación ilusoria del idioma ancestral perdido. Con Burroughs, Zooney parecería creer que el lenguaje humano es una especie de virus o estructura parasitaria de que la es preciso liberarse.

En cuanto al elemento siniestro que aparece explícito en la obra de Lamberti y Busqued, e implícito como atmósfera amenazante en Almada, en Zooney se cristaliza, a modo de ejemplo, en su personaje Charles Názer, un médico que “en 1984 fue expulsado del hospital: había abierto y cerrado cuerpos sin curar los órganos enfermos” (Zooney, 121). Y, más adelante, nos dice acerca de este particular cirujano condenado a la silla eléctrica: “Una cirugía democrática debe incluir el goce óptico del médico” (Zooney, 121).

Resulta llamativo que el autor, en una intertextualidad que no le pasa desapercibida al lector atento, inserte el nombre de Michel Holebeak como el abogado defensor de Názer. Lo describe como “erudito ultraconservador” que en su alegato arguye que “no se podía condenar al hijo de una época” (Zooney, 124). El nombre de Michel Holebeak pareciera ser el sonido del nombre y apellido reales del escritor francés actual Michel Houellebecq que, al tiempo que Zooney publicó la novela que estamos estudiando (2011) ya había publicado varias ficciones, entre ellas la que resultó ganadora del premio Goncourt, *El mapa y el territorio* (edición francesa 2010), en la cual su protagonista auxilia a la policía a desentrañar un caso policial digno de la más oscura imaginación de Poe. Nótese que, al igual que en la novela de Zooney en la que el mismo autor es incluido como personaje

de la trama, en la referida novela de Houellebecq acontece que Houellebecq se cuenta entre los personajes de la historia.

Así las cosas, en las cuatro obras estudiadas hay en común *un regreso a la estética gótica*, explícita en los casos de Lamberti y de Busqued e implícita en los casos de Almada y Zooley. En este último, dicha estética aparece veladamente sugerida, aunque no constituye lo más importante de su novela que, como quedó dicho, es una burla elaborada en la que el lenguaje es deconstruido bajo el paraguas de una visión narcótica de la ciencia.

El regreso a lo gótico y la estética de la emergencia

La importancia de la estética de la negatividad, de la delectación por lo macabro y la soledad fúnebre, todos elementos propios de la literatura gótica de Edgar Allan Poe, por mencionar al más célebre de entre los artistas pertenecientes a aquella corriente, fenómeno que se encuentra a la base del proyecto trunco de la razón iluminada, han sido estudiados en detalle en otro trabajo al cual remitimos (Alonso, 99-127).

Aquí solo diremos que el retorno y la fascinación por lo gótico constituye un movimiento universal que alcanza a la industria del entretenimiento masivo y también a la literatura con buenos resultados de ventas. Desde vampiros jóvenes envueltos en un halo romántico, pasando por hombres lobo consternados, psicópatas posesos, fantasmas desorientados que no han tomado consciencia de su muerte y que pernoctan entre el mundo de los vivientes; criaturas que fluctúan entre este mundo y el más allá; magos, alquimistas, hechiceros sardónicos que acompañan las desventuras de ciertos héroes épicos no del todo delineados; hasta cirujanos que recrean a nuevos Frankenstein o realidades saturadas por la enfermedad de los cuerpos, la deformidad y el morbo obsesivo por la sangre, son solo algunos tópicos que bastan como ejemplos de esa llamativa vuelta al pasado. Escritores como Richard T. Kelly, Hal Foster, Joanne Rowling y George R. R. Martin, son algunas muestras extranjeras de lo que afirmamos. En Chile, la literatura de Lina Meruane (1970); en Perú, el ya fallecido Carlos Calderón Fajardo (1946-2015); en Brasil, Eric Nepomuceno (1948); en México, Néstor Robles (1985), por aludir solo a algunos de

los escritores latinoamericanos, también están emparentados de una u otra forma al imaginario gótico.

Esta especie de *regreso al siglo XIX* nos posibilita preguntarnos: ¿Por qué ocurre? ¿Qué nos desean comunicar sus autores a través de las ficciones que escriben? ¿Cómo impacta la realidad actual, global, regional y local, para la irrupción de esta clase de literatura? ¿Solo se trata de un juego entre oferta y demanda del mercado o existen explicaciones mucho más complejas de lo que está ocurriendo? ¿Se trata de una literatura que reacciona frente a la realidad de una manera dócil o interpelante? ¿De dónde provienen los “monstruos” o las “monstruosidades” que la ficción del presente posiciona frente a los lectores?

El teólogo católico belga Adolphe Gesché (1928-2003) estudió lo que llamó “lugares de sentido”, los cuales servirían para ir tras su hallazgo, incluso, a las personas que no creen en el Dios de Jesucristo o que el tema de Dios en sí les resulta del todo indiferente, independientemente de la religión de que se tratase. Tales “lugares” son para Gesché los siguientes: “la libertad como *invención y creación*”; “la identidad como *confrontación con el otro* y especialmente con Dios”; “el destino como aquello que él mismo se da a sí mismo como sentido de su existencia”; la esperanza como *aquello que nos concede aliento de vida*; lo imaginario como aquello que *nos hace vivir en fiesta*, en fiesta fastuosa de sentido y gracia” (Gesché, 28).

Libertad, identidad, destino, esperanza e imaginación creadora son para Gesché esos “lugares de sentido” que lo llevan a preguntarse: “¿Encuentran en su intercambio con la teología ese cielo de don y de exceso que, incluso si no se acepta por fe, nos ayuda a pensarlas más a fondo?” (Gesché, 27).

Es muy probable que así como en el tiempo posterior a la revolución industrial, la producción en masa, el imperio de las máquinas y de la técnica omnipresente, condujo a la literatura hacia la estética gótica casi como en un grito de reproche a mitad de camino entre el rostro de lo humano que se vislumbraba en peligro de desfiguración, y el anhelo

de permanecer dentro de un estatuto real absolutamente independizado de todo orden ético, estético o religioso; hoy día también, cuando los signos matemáticos que están detrás de cualquier aplicación de telefonía celular y tráfico de internet han logrado reemplazar la alteridad integral (histórica, identitaria, espiritual, corporal, afectiva y social), entre las personas, y la manipulación genética amenaza con desbarrancarse de sus cauces hasta multiplicarse en un gran supermercado de seres humanos a medida de las demandas del mercado quién sabe con qué desenlace – por mencionar solo algo de lo que preocupa en nuestro siglo –, el retorno a lo gótico signifique, entonces, ese mismo anhelo de humanismo y esa misma denuncia de constante peligro autodestructivo.

Los monstruos, la locura, la depredación, lo siniestro y lo sórdido pueden señalar el estadio verdadero en el que nos hallamos con nosotros mismos, con nuestra relación con las demás personas, con las demás criaturas, en definitiva, con *el mundo que nos ha sido dado*. La literatura viene a representar lo que no queremos ver desde nuestra zona comfortable, desde nuestra pasiva indolencia de consumidores consumidos.

La imaginación creadora de la que habla Gesché pone el dedo en la llaga de una libertad herida, de una identidad postergada, de un destino suspendido, de una esperanza trastocada en ansiedad, en ataque de pánico o subvertida en la desesperación de la locura.

Ciertos estudios estéticos recientes parecieran enfatizar esta misma perspectiva, aunque de un modo colateral. Enseguida lo explicaremos.

Reinaldo Laddaga, al estudiar la literatura latinoamericana de las últimas dos décadas, la visualiza como artefactos reproductores de la cultura mediática incesante, por eso le atribuye algunas máximas tales como: “*toda literatura aspira a la condición de la improvisación... toda literatura aspira a la condición de la instantánea... toda literatura aspira a la condición de lo mutante... toda literatura aspira a la inducción de un trance... en realizar perfomances*” (Laddaga, 15, 16).

Laddaga también ensaya una estética de la emergencia que acaba por responder a lo que llama “un régimen práctico”: “Pero ¿por qué hacerlo? Por varias razones. Una de ellas es la suerte que sufre una demanda particular. La demanda de “Autonomía”, tal como se formulaba en el contexto de la cultura moderna de las artes, no significaba simplemente separación: el arte se concebía, en esta tradición, como una práctica que, si aislaba partes o elementos del dominio de lo común, lo hacía para que en su combinación en una “segunda totalidad” (como decía Theodor W. Adorno) o en una acumulación simple de fragmentos se expusiera un *fondo* que estaría allí presente, inadvertido y gravitando sobre las situaciones” (Laddaga, 261).

Creemos que el aparato crítico afín a Michel Foucault que utiliza Laddaga, lamentablemente, ideologiza el fenómeno bajo estudio y lo administra como una especie de factoría reproductora del sistema. Lo paradójico es que para construir esto, Laddaga no se sale del paradigma clásico de la mimesis para explicar el acontecimiento literario. Como el neoclásico, echa mano de lo viejo para abrirle espacio a lo nuevo a costa de perder de vista la novedad intrínseca del hecho estético. Y es, precisamente por ello, que la estética de la emergencia de Laddaga, por hacer sucumbir a la literatura actual en el desfiladero de la información incesante como “artefacto” funcional al medio cultural circundante, es una estética que manipula el objeto que estudia, lo descalifica, razón por la cual culmina reproduciendo teóricamente o desplegando conceptualmente (con elementos foráneos al hecho estético como tal) el oscuro escepticismo gótico.

Conclusión

Antes que nada, cabe aclarar que todo cuanto hemos escrito y lo que ahora se presenta como conclusiones, de ningún modo implica un juicio de valor negativo acerca de la calidad literaria de las obras elegidas ni de los cuatro escritores seleccionados. Almada, Lamberti, Busqued y Zooey son, sin lugar a duda, muy buenos en su oficio; es más, en esta comunicación nos concentramos en ellos porque consideramos que sobresalen en la escena literaria argentina actual. Además, dado que todos ellos residen en Argentina (a diferencia de la gran escritora Samanta Schweblin que mencionamos al comienzo), eso les brinda a sus ficciones un pulso cercano de la realidad local, puesto que toda literatura

es una interrogación sobre una existencia que es siempre *existencia situada*. Por otra parte, cada uno de ellos han escrito mucho más de lo que aquí se estudia, solo que los límites inherentes a este artículo obviamente nos impiden explayarnos sobre todo lo que cada uno de los mismos han publicado hasta el presente, aunque conocemos muchas de sus otras obras (por ejemplo, el conjunto de relatos *El desapego es una manera de querernos*, de Selva Almada; la novela *La maestra rural*, de Luciano Lamberti; la novela *Magnetizado*, de Carlos Busqued; y la novela *Te quiero*, de J. P. Zooey, entre otras).

Se podrá afirmar que cualquier elección en el marco de un conjunto literario rico en contenidos y estilos es subjetiva. Sin perjuicio de ello, los enclaves temáticos, las facturas de los personajes, el recurso simbólico a la geografía, el elemento fantástico en algún caso, etc., resultan hechos de elocuente coincidencia que nos motivaron a ofrecer nuestro análisis al respecto.

Dicho lo cual, corresponde en esta instancia adentrarnos en un enfoque sintético, realizado que fue el análisis que antecede.

En las ficciones que abordamos el mundo, la realidad como totalidad, la existencia, los vínculos interpersonales en general y la familia en particular, constituyen espacios signados por la carencia, por el vacío, por la inhospitalidad. Denuncian hostilidad y una punzante interrogación acerca de la naturaleza humana que se esboza como miseria; pero eso no es lo más inquietante. El elemento perturbador consiste en que esa visión de naufragio es indiferentemente asumida como lo que viene dado. Si hay un orden, es el del terror o el del desasosiego. No se propone la lucha ni el debate; tampoco la teorización de una discusión ética o la puesta en ejecución de un plan de mejora. Nada de eso acontece. Ocurre que la palabra está puesta al servicio de la resignación frente al vacío. Es una literatura de la parálisis. Sin utopías. Una evidencia de la resignación frente al mal, frente al dolor provocado por la injusticia o por el desencuentro. Una quietud que, lejos de comunicar paz, transmite el peso de lo siniestro, de lo sórdido, de la locura o de la evasión, tal como si fueran la nervadura inconfesable de toda identidad. No hay esfuerzo de alteridad. Los otros jamás son prójimos sino proyecciones más o menos complejas de la propia oscuridad de los personajes que direccionan la trama como protagonistas de una

apatía desprovista, obviamente, de toda trascendencia. La tensión dramática desbarranca, en ataraxia, abotargada de nada hacia la nada. Los personajes no se debaten de cara a un destino ciego; muy por el contrario, lo abrazan sin ninguna pretensión de redención. Son relatos de caída, pero de caída consentida banalmente.

Pero ¿es tan así lo que estamos ahora tratando, por ejemplo, “una literatura de la parálisis”, “sin utopías”, que demuestra “resignación frente al mal”, o de lo que se trata es de un estado de vida actual que es abiertamente autodestructivo, desesperanzador, violento, sin amor, sin hospitalidad, sin acogida del otro en cuento otro? ¿Qué es lo que se está arrojando a la gran mesa del juego, la literatura o la realidad de la que ésta forma parte en el gran universo de los discursos? ¿Presenciamos una forma elaborada de nihilismo o una vanguardia en pleno desarrollo en el marco de un tiempo de reinante confusión?

Solo en el caso de J. P. Zooey encontramos un proyecto vanguardista en ciernes. Selva Almada nos presenta una novela que, desde su factura formal, se podría decir es bastante “clásica”, aunque posea elementos inherentes a cierta cultura del desencanto y del vacío. El elemento gótico es transparente en Luciano Lamberti y en Carlos Busqued.

Por lo tanto, la religiosidad es objeto de reconfiguración deconstructiva en Zooey; es funcional a la enajenación circundante en Almada; es nominal e inservible en Lamberti y en Busqued.

La hospitalidad está lastimada en todas las obras analizadas, aunque de un modo muy diverso. En la ficción de Almada la hospitalidad es traicionada, constituye solo un enclave pasajero para perpetuar el cauce de lo trágico. En la ficción de Lamberti la hospitalidad no es valorada en cuanto tal porque ingresa dentro de una apatía generalizada en la que el vacío y lo siniestro parecieran abarcarlo todo. En la ficción de Busqued la hospitalidad aparece como un resabio demasiado exigente para un mundo delineado sórdidamente como ciénaga. En la ficción de Zooey la hospitalidad no se tematiza de manera directa, aunque se puede deducir de la ficción que, en tanto el mundo y el lenguaje son puros

artificios superfluos, la realidad en su conjunto, la realidad total, es inhospitalaria, de ahí que resulte necesario aplastar al lenguaje con otro lenguaje, limítrofe con lo onírico y con la psicopatía, en un afán por deconstruir esa realidad a partir del lenguaje mismo e inaugurar otra realidad. Con lo cual, en el caso especial de Zooey, lo hospitalario estaría estrechamente vinculado a la refundación de un mundo a partir del uso disruptivo (y performativo) de la palabra.

Desde una perspectiva teológica argentina, si lo que estamos presenciando es una forma elaborado de nihilismo, se corre el riesgo de pretender evangelizar la literatura o anatematizarla o, incluso, proponer de buena voluntad la mera apologética de los valores cristianos; ahora bien, si de lo que somos testigos consiste en formas germinales de vanguardia literaria, se impone el camino de una hermenéutica social y cultural capaz de dialogar sin tapujos con estos imaginarios que más que demostrarnos su indigencia remecen nuestro retardo para captar la imagen y la forma de los signos de los tiempos que se nos deslizan, subrepticamente, de la reflexión teológica y pastoral. Ya no es la literatura la que consiente a un determinado estado de cosas, sino que somos nosotros, los teólogos, los que no acabamos de encontrar el lenguaje actualizado para anunciar lo que creemos del brazo de la historia siempre en movimiento de los hombres. ¿Qué ha de motivarnos, la pobreza aparente que leemos en la literatura o la ingente riqueza del Evangelio cuyo anuncio pareciera que nos urge sin urgencia, que nos increpa sin virtud (*virtud en cuanto fuerza*), que está ahí frente a la vista de los que miran sin alcanzar a ver, que reclama agilidad y solo encuentra modos y funciones demasiado pesadas para una cultura en incesante cambio?

La teología argentina debe nutrirse de la literatura local en un diálogo interdisciplinario que recree una auténtica “estética teológica”; sin postergar la interrogación en torno al ser nacional y a los signos de los tiempos, dicha “estética” deberá encontrar en la imaginación creadora ya no un discurso pasatista de rango menor con el cual establecer una relación de servidumbre, sino, por el contrario, el lenguaje siempre novedoso con el cual es posible repensar la Revelación de Dios *en* la historia, la encarnación del Verbo en el tiempo y en el espacio de la vida, el tipo de religiosidad y de acción pastoral que demanda nuestro pueblo.

Para ello resulta imprescindible una *teología ágil y a la vez humilde*, totalmente dispuesta a aprender e indagar en la disciplina de la crítica literaria y de los estudios estéticos los manantiales de símbolos y los nichos de sentido a partir de los cuales hilvanar el anuncio siempre fiel, lúcido, oportuno, de la buena noticia en sintonía capaz de inculturarse en el presente y de hasta anticiparse proféticamente al futuro.

Bibliografía

Almada, Selva. *El viento que arrasa*, Buenos Aires: Mardulce, 2012. Impreso.

Almada, Selva. *El desapego es una manera de querernos*, Buenos Aires: Random House, 2015. Impreso.

Alonso, Eduardo. “Jaque a la Modernidad: la aporía de Pigmalión”. *Stromata*. Ene-jun. 2017: 99-134. Impreso.

Borges, Jorge Luis. “El idioma analítico de John Wilkins” en *Obras Completas*, 1923-1972, Buenos Aires: Emecé, 1989, 706-709. Impreso.

Busqued, Carlos. *Bajo este sol tremendo*, Buenos Aires: Anagrama, 2009. Impreso.

Busqued, Carlos. *Magnetizado*, Buenos Aires: Anagrama, 2018. Impreso.

Gesché, Adolphe. *El sentido. Dios para pensar VII*. Trad. Xabier Pikaza. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2004. Impreso.

Houellebecq, Michel. *El mapa y el territorio*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Impreso.

Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010. Impreso.

Lamberti, Luciano. *El asesino de chanchos*, Córdoba: Nudista, 2014. Impreso.

Lamberti, Luciano. *La maestra rural*, Buenos Aires: Random House, 2016. Impreso.

Martínez, Tomás Eloy. *Lugar común la muerte*, Buenos Aires: Bruguera, 1983. Impreso.

Sabbatella, Leonardo. *El modelo aéreo*, Buenos Aires: Mardulce, 2012. Impreso.

Zooey, J. P. *Los electrocutados*, Salamanca: Alpha Decay, 2011. Impreso.

Zooey, J. P. *Te quiero*, Buenos Aires: Sigilo, 2016. Impreso.