

LA INJERENCIA DE LOS *TRANSFORMERS* EN LOS TRIUNFOS ESTÉTICOS DE LA NARRATIVA ARGENTINA RECIENTE

The Transformers' Significance in the Topical Argentine

María José Punte

Universidad Católica Argentina
[majo.punte@gmail.com]

Resumen: la novela de Roberto Arlt *El juguete rabioso* (1926) pone en marcha a la narrativa del siglo XX en los estereotipos del período celebratorio del Centenario. Abre una genealogía en la literatura argentina identificada con una estética de la exageración y una narrativa de cuño netamente urbano. Las dinámicas que se perciben en la narrativa actual, con toda la savia aportada por los medios masivos de comunicación y la cultura de masas, remiten a otro tipo de imaginarios que incluyen a la técnica como elemento configurador e inseparable de la percepción de los eventos narrados. Se lo puede trabajar en particular a partir del nuevo paradigma desarrollado por la teórica Donna Haraway alrededor de la noción del *cyborg*, lo que aparece sugerido en la figura del *Transformer*. El Bicentenario se inaugura con una narrativa que sigue siendo vital y no pierde su aptitud novelesca, hereditaria de la tradición de la novela de aventuras, del folletín, pero a su vez atravesada por una estética aun más violenta y paródica. El artículo analiza una serie de elementos que se exacerban como resultado de una nueva concepción de las masculinidades en dos novelas recientes, *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone y *Letra muerta* (2009) de Mariano García.

Palabras clave: literatura argentina; *cyborg*; masculinidades; cultura de masas.

Abstract: Roberto Arlt's first novel *Mad Toy* (1926) inaugurated a new genealogy in Argentine literature at the beginning of the Twentieth Century. Such a period was characterized by an exultant aesthetics and a purely urban narrative. The contemporary writing dynamics has introduced different sort of imagery that makes technique "provided by mass media and popular culture" the configurative element of the narrative perception. The new paradigm developed by Donna Haraway "the notion of *cyborg*" grants access to a new theoretical approach to the *Transformers'* image. The Bicentennial celebration has reinforced the vitality and novelistic potential of the Argentine literature, inherited from adventure and periodical novels but, at the same time, cross-grained by a more violent and parody-like aesthetics. This piece of article explores a series of elements which have been intensified as a result of a new manhood conception in two recent novels, Félix Bruzzone's *Los Topos* (2008) and Mariano García's *Letra Muerta* (2009).

Keywords: Argentine literature; *cyborg*; manhood; mass culture.

Estos muñecos son intrusos. Vienen de otro tiempo (del futuro o de la muerte), se introducen en una realidad que no les pertenece e influyen poderosamente en ella. También son monstruos. Monstruo significa único en su especie. Lo peor de ser monstruo es estar solo.

Graciela Scheines, *Juegos inocentes, juegos terribles*

La imagen del *Transformer*, con toda su carga ambigua de imposibilidad y verosimilitud, forma parte de nuestro paisaje cotidiano gracias a la irrupción de los medios masivos de comunicación. Se ha generalizado, en gran medida, a través de la televisión y del cine, aunque ya estaba presente en el universo de las historietas¹. Al igual que los *brönir* de Tlön, estos seres de ciencia ficción se insertan dentro del menaje de cualquier hogar contemporáneo con población infantil, como un objeto más, pero cuyo carácter oscila entre lo agresivo y lo sublimador. Los adultos los miran con recelo, mientras que niños y adolescentes los adoran desde diversos soportes, sea bajo la especie de muñecos de plástico, series televisivas o juegos de video. Este marco ofrecido por el *Transformer* nos servirá de introducción para enfocar un cierto periplo que se realiza en nuestras costas rioplatenses². En realidad, nos vamos a referir a una línea dentro de la narrativa. Ésta demarca una tendencia y sirve como parámetro para describir un ciclo que implica al último siglo. Es decir, nos muestra un desarrollo que comienza con una fecha vista como umbral, el primer Centenario y sus aledaños, y que se ha puesto en consideración al celebrar el segundo Centenario.

Según Graciela Scheines, quien dedicó un par de textos a la cuestión de juegos y juguetes, la atracción por los personajes del tipo de los *Transformers* observada en los niños, radicaría en la monstruosidad que, al mismo tiempo, preocupa a padres y a docentes (Scheines 52). Se trata de la desmesura, el “aspecto terrorífico”, elemento éste que siempre formó parte de la cultura infantil bajo otras formas: “gorgonas, dragones, gigantes, ogros, demonios, genios malignos” (53). En una primera instancia, lo monstruoso se identifica con el mundo de las tinieblas, con Tánatos, o el lado oscuro del imaginario: toda fuente de miedo que es preciso conjurar de alguna manera. De modo que, para esta autora, tanto la destrucción como la agresividad son ingredientes inseparables de numerosos juegos, activos en todas las tramas de los mitos, por la sencilla razón de que

1 La película *Transformers* proviene de una historieta, que a su vez dio pie a la creación de una serie de juguetes. La empresa norteamericana Hasbro, que compró los derechos a la empresa japonesa Takara, comenzó a vender estos juguetes en el año 1984. El concepto del juguete consiste en ser un objeto singular con forma de robot o figura de acción, capaz de transformarse en otro, ya sea un vehículo o artefacto, o un animal.

2 Este artículo es un desarrollo de una ponencia que llevaba el título “Narrativa argentina reciente: los muchachos de ahora juegan con *Transformers*” y que puede leerse en la página www.punte.org. Originalmente fue presentada en el IX Congreso de Hispanistas: “El Hispanismo ante el Bicentenario”, organizado por la Asociación Argentina de Hispanistas y la Universidad Nacional de La Plata, y que tuvo lugar en La Plata (Argentina) del 27 al 30 de abril de 2010.

forman parte integrante de la vida. Scheines afirma que lo que se juega, al ser conjurado, se domestica; es incorporado con naturalidad (54).

Pero éste no es el único rol que se le puede adjudicar al monstruo. Desde la biopolítica se tiende a resaltar un saber positivo (“¿Cuál es el saber del monstruo?”, se pregunta retóricamente Gabriel Giorgi), identificado con la idea de potencia. El monstruo sería algo más que el mero límite de lo imaginable y su más allá: aquello que se desborda hacia la otredad, demarcando la silueta de lo humano. El saber del monstruo se relaciona con la capacidad de variación de los cuerpos: “El monstruo tiene lugar en el umbral de ese desconocimiento, allí donde los organismos formados, legibles en su composición y sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean y se fusionan de manera anómala” (Giorgi 323). Giorgi acota que el saber sobre el cuerpo representado por el monstruo incluye tanto la función de expresar el repertorio de miedos y represiones de la sociedad, como la exploración y la experimentación de lo que en los cuerpos desafía la norma de lo considerado humano: “su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase” (323).

Por otra parte, en lo que respecta al *Transformer*, se trata de una figura que no carece de tradición en la literatura. El robot no es otra cosa que el sucedáneo del homúnculo, materialización de la vieja fantasía humana de actuar como demiurgo creador. En principio, responde al acelerado desarrollo de la tecnología como una presencia que no sólo nos interpela de manera más o menos simpática (pienso en *Terminator*³ golpeando la puerta de Sarah Connor y el miedo que nos insufaba en ese momento), sino que ya hace cierto tiempo que se ha metido en nuestras casas. Puede afirmarse que se ha inoculado en los cuerpos mismos, tal como lo demuestra la actual reflexión acerca del *cyborg*. La primera acepción de este término remite al género de ciencia ficción y monopoliza las reflexiones en torno de sus variadas formas, de sus límites y especificidades. En ese sentido, y sin lugar a dudas, apunta a comprender el lugar determinante de la tecnología en relación con la vida y el dominio que se ejerce sobre ella, la biopolítica. La respuesta cibernética a los desafíos del presente, que son los que se encuentran en el centro de muchas de estas ficciones aunque se sitúen en un futuro más o menos hipotético, refuerza el papel de la tecnología, a la que se define como un sistema de aparatos y de objetos, así como la manera de producir, fabricar y emplear esos aparatos⁴. El otro aspecto que forma parte de la definición del

3 *The Terminator* era la película dirigida por John Cameron, hacedor de éxitos comerciales, y estrenada en 1984. El título se refería a este personaje que era un *cyborg* creado para actuar como sicario. Su misión era retornar al pasado (desde el año 2027 hasta el presente del relato) para asesinar a una mujer, Sarah Connor y, de esa manera, producir un cambio en el pasado que afectara al futuro. El “*Terminator*” daba cuerpo entonces a un ser creado a partir de lo humano pero que era una máquina, lo que le confería un carácter de indestructible o inmortal.

4 Esta definición es desarrollada por Claudio Canaparo en un artículo sobre *El Eternauta*. Allí comienza su argumentación estableciendo una clara distinción entre tecnología y técnica; diferencia que, para él, debería redefinir al género de la ciencia ficción. Mientras que la técnica (*ars mechanica*) remite a un saber, por lo tanto es lo que estrictamente se corresponde con el campo

ser combinatorio del *cyborg* es un tipo de composición que ya no responde al paradigma de lo orgánico, sino al de los sistemas de comunicación y la forma de la red. Su naturaleza híbrida habilita para tratar cuestiones relacionadas con la crisis de identidad de los sujetos, no sólo en sus aspectos psicológicos, sino en los que involucran tanto a la corporalidad como a la sociabilidad⁵.

La metáfora que ofrece la figura del *Transformer* reactualiza el tema mítico de la metamorfosis, presente en todas las mitologías. Le agrega un plus que se deriva de los cambios producidos en las últimas décadas y que englobamos bajo la denominación de posmodernidad⁶. El *Transformer* es un robot cuyos rasgos se encuentran delineados desde una exagerada virilidad y de su capacidad de mutación instantánea, de su posibilidad de convertirse y reconvertirse en el acto, sin mediaciones externas. En una de sus facetas, ostenta rasgos humanos. No obstante, lo fundamental de esta criatura es su funcionalidad, que radica en la posibilidad de ser utilizado sucesiva e independientemente como vehículo o como arma. El transporte y la defensa pasan a ser dos elementos incorporados al ADN de estos seres que nos hablan desde un futuro posible. El *Transformer* es un híbrido producto de la tecnología. Su rasgo distintivo consiste en que se encuentra puesto al servicio del combate, lo cual nos coloca en una zona en la que lo que se disputa es el poder. Ésta es una de las razones por la que se le ha conferido un rol más bien amenazante en el imaginario, aunque por momentos pueda ser considerado un personaje aliado. Y esta condición dual habla de otra característica que es su autonomía.

de la ciencia, la tecnología (de *τεχνολογος*, sistema artificial) se refiere a una manera de producir aparatos y objetos. Canaparo sostiene que sería preferible hablar de “ficciones tecnológicas” en lugar de ciencia ficción. Aunque reconoce que el borramiento entre ambos conceptos aumenta en la medida en que avanza la tecnología, que no sólo resuelve toda clase de problemas entre el hombre y la naturaleza, sino que va introduciendo su lógica tanto en los sistemas de percepción como en el pensamiento de los individuos, es decir, en lo que entendemos hoy en día por mundo.

- 5 M. Elizabeth Ginway, al analizar la ficción científica actual del Brasil, constata esta crisis de identidad en varios sentidos. Por un lado, la interpreta como una forma de referirse a la relación del pueblo con su gobierno. Es decir, el cuerpo como síntoma de la crisis de un contrato social, frente a la “invasión” tecnológica e informática de la globalización. En la novela “ciberpunk” brasilera, los *cyborgs* funcionarían como figuraciones de las mayorías sometidas a las discontinuidades tanto históricas como económicas de los países del Tercer Mundo. En segundo lugar, ve como tema recurrente del personaje “*cyborg*”, sobre todo en el cine norteamericano, una crisis de la masculinidad y de los roles sexuales. El tema de la desestabilización sexual del varón en el género de ciencia ficción también aparece trabajado por Daniel Link en “El fantasma de la diferencia” (2003).
- 6 Siguiendo las reflexiones de Andreas Huyssen que nutren en gran medida este trabajo, el posmodernismo representa más bien un momento final o un gesto de distanciamiento con respecto a las vanguardias, y no tanto una ruptura. Parece pertinente afirmar que se produce como consecuencia de los quiebres desde los que asoman nuevos cuestionamientos. Por un lado, la potente presencia de la cultura de masas; por el otro, el avance de los aportes feministas y de los movimientos de mujeres. Ambos, afirma el crítico, están implicados en la tentativa de trazar un mapa de la especificidad de la cultura contemporánea en lo que respecta al cambio de sensibilidad que encarna lo posmoderno (Huyssen 114).

Por lo pronto, la naturaleza ambigua y multifuncional del *Transformer* responde al ideal que Donna Haraway describe bajo su concepción del *cyborg*, con el cual tiene más que suficientes parentescos, a pesar de no ser exactamente lo mismo. Esta autora comprueba que la figura del *cyborg* rebasa los límites de la ciencia ficción para poblar de manera profusa el ámbito de la medicina. A ella le interesa su aspecto de “mito”, al que entiende como un tipo de discurso puesto al servicio de la intervención política, pero también útil en tanto que paradigma para entender el tiempo presente. Si de acuerdo con lo que afirma Haraway, los cuerpos son mapas de poder y de identidad, el *cyborg* nos ofrece un nuevo modelo para entender la corporeidad que no resulta inocente y que puede ser muy productivo. Encarna una forma posmoderna del yo, tanto en lo personal como en lo colectivo, cuya característica es la capacidad para desensamblarse y re-ensamblarse (Haraway 163). Haraway comienza definiendo al *cyborg* como una combinación de máquina y organismo, por lo tanto cibernético, que participa de la contradicción de ser a la vez una criatura social y de ficción. De inmediato aclara que para ella la ficción constituye un componente básico de la realidad social, en la medida en que toda experiencia es una forma de construcción. El elemento fundamental del *cyborg*, en su condición de organismo híbrido, es el desafío que representa para una sexualidad entendida desde la mera norma heterosexual. Las fronteras entre máquina, animal y ser humano han sido desdibujadas, por lo que no resulta factible hablar de identidades establecidas. El *cyborg* se desacopla de la sexualidad ya que no se reproduce sino que se replica, al modo de los invertebrados. Haraway confiere centralidad a la noción de oposición a lo orgánico para pasar a la noción de sistema. Lo principal en este nuevo paradigma implicado en la noción de sistema es que funciona como red de comunicación, de traspaso de información. Pero además resalta su carácter de polimórfico. Las tecnologías de comunicación y las biotecnologías se constituyen en herramientas centrales para rearticular nuestros cuerpos. El *cyborg* es una criatura en un mundo situado más allá del género. Hace concreta la posibilidad de un universo *post-gender*. Materializa una utopía presentada como alternativa a una tradición política y científica occidental, con todas sus secuelas de racismo, machismo, creencia en la idea exclusivista de progreso y su tendencia a la apropiación indiscriminada de los recursos naturales (Haraway 150). El mito del *cyborg* plantea el borramiento de toda una serie de dicotomías. No sólo se ubica en el espacio de un vínculo menospreciado entre lo humano y lo animal, sino que pone en entredicho la frontera trazada entre cuerpo y mente, entre lo natural y lo artificial, a la vez que cuestiona el concepto de autonomía. En la era pre-cibernética la máquina era vista como dependiente, situación que se revierte con el universo de las máquinas actuales. El *cyborg* es como un “hijo ilegítimo” (apunta, no sin ironía, Haraway): adopta un distanciamiento irónico frente al origen, al que no pretende retornar porque no hay tal génesis. No aspira a recuperar ningún tipo de totalidad, de unidad previa perdida; pero necesita la conexión, la puesta en red.

Dos elementos centrales retomados por la iconografía del *Transformer* son el transformismo y la fragmentación. Ambos proyectan sobre un imaginario acuñado por los avances tecnológicos, inseparables de una serie de temores y de fantasías, cuestiones que encuentran su arraigo en definiciones acerca de lo natural y lo cultural. Y que implican determinadas lecturas sobre lo social, sobre la manera de leer tanto los cuerpos como las mediaciones textuales, como lo ha hecho notar el análisis de José Amícola en su libro *La batalla de los géneros*, a propósito de los géneros narrativos. A partir de un detallado estudio, el autor muestra la manera en que se forman los géneros literarios como consecuencia de procesos que son inseparables de ciertas luchas de poder. Mediante esta “batalla” a la que se refiere Amícola, que se despliega en los textos y en los cuerpos, se ponen en evidencia los mecanismos de codificación que condicionan tanto al lenguaje como a las diferentes convenciones sancionadas desde el mundo de la cultura. Son dinámicas puestas al servicio de circunscribir y disciplinar las conductas de los sujetos en lo concerniente a la sexualidad. El proceso de “generización” no se limita a demarcar a los seres humanos, sino que acuña todo lo circundante:

[...] en todas las formaciones sociales existe una ‘generización’ del entorno (en inglés *genderization*), entendiendo tal término como el proceso por el que el imaginario social en las diferentes culturas ha venido percibiendo un género sexuado en cada uno de los objetos del mundo, pero, al mismo tiempo, acordando al varón y a la mujer características supuestamente inmutables asociadas también con animales u objetos, en un juego de vaivén de animismo y sexualidad (Amícola *La batalla* 13).

A su vez, las discursividades creadas por la tradición literaria han otorgado a las supuestas esencias de los sexos una “fuerza agregada” (22): la literatura contribuyó a crear las diferencias. Amícola pone como ejemplo el género literario del gótico, codificado en el siglo XVIII como una forma de contrarrestar las ideas imperantes del Iluminismo que, desde su trinchera, sostenía la supremacía de la Razón, con fuertes implicancias en el terreno disciplinador. Lo gótico, entendido como matriz cultural, representa en la literatura una “escritura de lo excesivo” (28), que tendió a ser identificada con el universo femenino. Por otra parte, el exceso responde a una conciencia que se va gestando en el seno mismo de la racionalidad y que cuestiona los principios preconizados por la civilización. El gótico, al estar sujeto a fórmulas fijas, surge como “primer género literario masivo” (41). Amícola lo ve como la contracara de la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*, ejemplo más acabado de género literario del Iluminismo. La novela de aprendizaje se presenta asumiendo de manera moderna la coordenada del tiempo, en una época que consideraba clave el tratamiento del eje temporal (41). Este tipo de novela, que emerge en el contexto de la Revolución Francesa, aparece vinculado a la maduración del varón joven. La noción de tiempo histórico a la que se asocia, exhibe la lógica racional del varón. En consecuencia, la iconografía del camino es la figura central de la conexión entre el héroe y su universo

(51). El género del gótico, por el contrario, apuesta a un tiempo y a un espacio subjetivos, asociados sin reparos a los volubles estados de ánimo de una heroína. En franca discrepancia con el modo racional de estructurar un relato, uno de sus principios narrativos será la cuestión del paso de un estado a otro sin continuidad o por aproximación, lo cual se coloca en oposición con la lógica de la línea recta característica de la novela de aprendizaje. Los *cronotopos* del gótico serán el laberinto, el pasaje, el cruce de dimensiones temporales. Adquiere presencia la polaridad entre lo público y lo secreto. En el gótico se está ya hablando de lo que luego trabajará Sigmund Freud a partir del 1900 y que viene a minar ciertas áreas del Iluminismo, es decir, la posibilidad de la existencia de lo subterráneo y oscuro (64). Los temas que sobrevuelan el gótico son el incesto (en su interés por la ruptura de las leyes humanas); la herencia o posibilidad de su pérdida; el juego de opuestos alrededor del Bien y del Mal con una marcada preferencia por el segundo, lo que deriva en la figura del Doble. Los tópicos, en general, hablan también del horror ante la pérdida y sus protagonistas son masculinos (194). Esta noción de pérdida se anuda a una serie que tiene que ver con el miedo a la castración y a la angustia que provoca la pérdida del poder.

Esta lectura se complementa con la interpretación que hace el teórico Andreas Huyssen cuando analiza la cultura de masas como “subtexto” oculto del proyecto modernista, al cual ve surcado por toda una serie de definiciones taxativas cuyo meridiano pasa por la cuestión del género sexual⁷. Según Huyssen, se afianza durante el siglo XX la noción de que la cultura de masas se encuentra asociada con la mujer, mientras que la cultura “auténtica y real” (Huyssen 94) queda como una prerrogativa de los hombres. La literatura y el arte resultan feminizados porque se los considera encuadrados dentro de una cierta marginalidad. Esto responde a un contexto en el que la masculinidad, de manera simétrica, termina siendo identificada con la acción, el progreso, la industria, la ciencia y la ley (91). El temor a la mujer cristaliza en un repertorio que incluye también el rechazo de la naturaleza fuera de control, del inconsciente, la sexualidad, o la anulación de la identidad: “El espectro demoníaco de una pérdida de poder se combina con el temor a la pérdida de los límites del Yo estable, que representa el *sine qua non* de la psicología masculina en ese orden burgués” (104). Huyssen trabaja esta cuestión a través de su análisis de la película *Metrópolis* de Fritz Lang, en el capítulo cuatro de su libro *Después de la gran división* (123-151). El robot con rasgos de mujer encarna la serie negativa que suma la desconfianza expresionista hacia la tecnología, al temor con respecto a lo femenino, encarado en tanto que otredad absoluta. El ejemplo de una mujer-robot no es tan usual ni en el cine ni en la literatura, por eso se trata de un dato que no puede ser pasado por alto, como bien nota Huyssen. En el film de Lang, la robot es representada bajo la

7 Aunque el texto de Huyssen, *Después de la gran división*, no está citado en *La batalla de los géneros*, Amícola conocía las tesis del autor alemán porque las utilizaba en un libro anterior, *Camp y posvanguardia*, sobre todo en el capítulo “Tiempos posmodernos”.

figura de la “*vamp*” porque responde a la idea de la tecnología descontrolada, que a su vez desata las fuerzas destructoras de la sociedad.

En lo que respecta al tema que nos interesa, la literatura del nuevo Centenario, partimos de la novela de Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, que ya ha sido leída en numerosas ocasiones como punto de partida o como punto de clivaje. Un hecho significativo, a pesar de su carácter fortuito, es la coincidencia, en ese año de 1926, de la publicación de la novela de Arlt y de otro texto que fue considerado a su vez un punto culminante de la literatura argentina, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. Amícola contrasta estas dos obras con la intención de mostrar hasta qué punto no resulta plausible el traslado de categorías genéricas de un contexto histórico a otro. Pone en evidencia la necesidad de realizar un procedimiento de des-esencialización de los géneros en su acepción textual. Retoma la lectura efectuada sobre las dos novelas y que las posicionaba como antagónicas, pero no para colocarlas dentro de un sistema de categorización que no se correspondería con el contexto del Río de La Plata. Prefiere considerar una dinámica también de doble faz que hace referencia al modo de inscripción de los textos en el tejido social, una imagen que involucra al cuerpo biológico. La novela de Arlt funcionaría como una forma de “desgarramiento” de ese tejido, en un movimiento opuesto al de “sutura” que ofrecía la novela de Güiraldes. Ambos, el desgarramiento y la sutura, tenían que ver con las interpretaciones que se abrían en torno al Centenario y con los consiguientes reacomodamientos del imaginario nacional. Esto le permite afirmar a Amícola que *El juguete rabioso* realiza una “intervención claramente política” (Amícola *La batalla* 154). El personaje de Silvio Astier, al que define como “el Otro que boicotea el operativo de la alta burguesía en busca de sus raíces nacionales” (157), representa a un nuevo individuo urbano que da cuenta de la crisis social que se avecina, y para el cual el tipo de literatura que apelaba a la búsqueda de una esencia nacional, ya no daba respuestas. El crítico Andrés Avellaneda había advertido, por su parte, que los relatos de Arlt son ideológicos no porque incurran en la ilusión mimética. Si bien para él se sitúan en una de “estas zonas de gran intensidad histórica” (Avellaneda 119), es en virtud de sus estrategias retóricas que se posicionan como uno de los momentos fundamentales de la narrativa argentina del siglo veinte. Lo característico de la obra arltiana según Avellaneda y que la colocaría en un lugar tan estratégico, sería el efecto de desfamiliarización tanto de las instituciones como de las conductas consideradas habituales. Arlt introduce en la década del treinta esta práctica de desnaturalización (de *Verfremdung* en sentido brechtiano) y contribuye a generar un nuevo tipo de lector capaz de producir nuevos “sentidos ficcionales” (120). Sus textos abren los “sentidos maestros” de la inestabilidad y el desequilibrio, que pasarán a ser fundamentales en la narrativa posterior.

La fascinación por la técnica, inseparable de la figura de Roberto Arlt, aparece en la novela como una de las temáticas novedosas y que remite a la modernización. En el caso de la novela *El juguete rabioso*, señala para el protagonista

el abismo existente entre su sistema de aspiraciones, aun confusas, y lo que el contexto puede ofrecerle en materia de salidas y redenciones. En gran medida, fracasa. Pero si seguimos la interpretación que propone Mario Goloboff acerca de la novela como “máquina literaria”, parecería al menos encontrar algún tipo de satisfacción. Para Arlt, la literatura es un espacio del cual él emerge mediante un gesto de asunción consciente y, a la vez, un arma de combate. De ahí que la resolución final de la traición por parte de Silvio, más que el producto del nihilismo o la desesperación, pueda ser leída como una respuesta lógica de reestructuración de la propia subjetividad frente a la desarticulación imperante en el entorno exterior. En la figura del ingeniero, la sociedad parece contemplar azorada al monstruo producido por su propia ensoñación.

Ante el advenimiento de la celebración del tan mentado Bicentenario, nos encontramos frente a un panorama literario que en muchos sentidos ha recogido el guante arrojado por Arlt. El primer ejemplo que queremos citar es el de la novela *Los topos* de Félix Bruzzone, publicada en el 2008. En ella se narra el periplo de un muchacho, cuyos padres fueron desaparecidos durante la dictadura y, en consecuencia, se crió con sus abuelos en una casa de la provincia de Buenos Aires. La historia empieza a correr para él desde el momento en que su abuela decide mudarse a la Capital Federal, más precisamente al barrio de Núñez, para estar cerca del edificio de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) en donde se supone que estuvieron presos los padres. Si bien se halla presente la idea de que la construcción o pervivencia de la memoria necesita del lazo con los lugares físicos para poder conseguir alguna forma de asidero, se puede interpretar esta decisión como la imposibilidad de realizar el duelo por parte de la abuela. El joven protagonista no logra compartir esa forma de melancolía. Tampoco se orienta en dirección a la militancia, que se le propone al entablar un noviazgo con una chica involucrada con la agrupación HIJOS. La obsesión del protagonista se orienta en otro sentido, en la certeza de que existe un hermano gemelo sobreviviente a la desaparición física de la madre, al que es preciso encontrar. Cree reconocerlo en Maira, una travesti de la cual se enamora. De ahí en más, el relato se aleja del símil realista para adentrarse en una serie más o menos deshilvanada de aventuras, mediante las que se pone de relieve la estructura episódica del texto muy al estilo del folletín y que reenvía a la novela de Arlt. Los pasajes de ese recorrido lo llevan a la persecución de su supuesta hermano/a, de quien sospecha que se dedica a vengarse matando policías; la compra y reconstrucción de la casa de sus abuelos que le termina siendo arrebatada por los albañiles; el viaje final hacia Bariloche, donde se encuentra con el personaje siniestro del Alemán y tiene lugar su propia transformación de género sexual mediante una intervención quirúrgica.

La novela *Los Topos* ha sido leída como una visión *queer* de un discurso que apunta antes que nada a abordar la historia y la política argentinas de la segunda mitad del siglo XX. Lo hace desde el lazo establecido entre la violencia de la última dictadura y sus consecuencias rastreables en la continuidad demo-

crática (Bernini; Saxe). La trama ofrece esta posibilidad con creces a partir de las tensiones que pone en escena, así como por la dinámica de la deriva que la emparenta con buena parte de la literatura actual, desde César Aira hasta Daniel Guebel. Lo que justifica considerar al narrador como un personaje *queer* es su sexualidad cambiante, no fijada ni normalizada. Según Facundo Saxe, esto implica una deconstrucción no sólo de las sexualidades sino de las ideologías, una característica que es posible aplicar al conjunto del texto:

todos los personajes terminan construyéndose como topos-posibles, como dobles agentes de un universo complejo que no se define por blancos y negros. La irrealidad de la novela muestra la complejidad de la realidad que parecería estar ausente hacia el final del relato, esa realidad donde la violencia es la constante y los diferentes son víctimas de la misma (Saxe).

Por su parte, Emilio Bernini se hace eco de una posible recepción “escandalosa” ante una novela en la que se combinan dos elementos que en principio se repelen: la temática de la identidad, presente en tanto que “novela de hijo de desaparecidos”, y el “saber *queer* posidentitario”. En la obra, la identidad es concebida como un proceso o construcción sujeta, por lo tanto a la contingencia (histórica, cultural, política y micro-política). Bernini sostiene que lo *queer*, en gran medida materializado por la travesti Maira pero también por la deriva sexual del protagonista, apunta a aplicar un efecto paródico sobre la política. Se refiere a toda la política: la de la militancia, la política identitaria, así como la violencia del terrorismo de Estado perpetuada en la sociedad democrática bajo la fachada de la vida cotidiana:

Los topos no sólo narra la vida devastada del hijo, sino que narra sobre todo lo que habría que denominar el posterrorismo, la posdictadura, entendiendo por posterrorismo la continuidad microfascista, cotidiana, familiar, social, del terrorismo de Estado; su dispersión, si se quiere, molecular; su insistencia en la vida de todos los días (Bernini).

El tema que en *Los topos* nos remite a la novela gótica es el incesto⁸, mediante el personaje de la travesti Maira. Si bien Maira es el objeto de deseo de varios personajes, en el protagonista, ese deseo se confunde con la necesidad de reconstruir los lazos familiares. La temática del/la travesti ha sido incluida con la clara intención de denunciar una cuestión muy actual, cual es la violencia ejercida contra todos los que se apartan de la norma heterosexual, así como de otros sistemas de normalizaciones. Esto que Néstor Perlongher describía como el microfascismo contenido en la “mampostería masculina ‘normal’” (Perlongher 40). Por otro lado, Maira encarna la figura fetichizada e hipostasiada de la hembra. Pero también es su hermano/a, sobreviviente de una familia que se ha ido diluyendo como consecuencia de los golpes asestados por la historia

8 Apunta Amicola: “El incesto sobrevuela, efectivamente, cada uno de los textos del siglo XIX como una obsesión (victoriana), pues de lo que se trata en el gótico es de la infracción a la ley de los hombres (y no a la ley divina)” (Amicola *La batalla* 193).

del país. Las diversas pérdidas que va soportando el protagonista a lo largo del relato (abuelo, abuela, novia, posible hijo, casa, hermano/a, etc.), en realidad son hitos de un vaciamiento que se convierte en necesario para que el protagonista pueda reconstruir la propia subjetividad desde un parámetro dictaminado por él mismo. Es por eso que bajo su mirada no aparecen retratadas como trágicas, sino como simples avatares o momentos que lo conducen a la asunción del sujeto que él quiere llegar a ser. O que tal vez nunca llegue a ser, no importa. Ahora bien, a diferencia de lo que se ve en la novela gótica en la que los personajes están configurados tomando como punto de partida el horror ante la pérdida, sea de la identidad o del poder (Amícola *La batalla* 195), el protagonista de *Los topos* toma el estado de pérdida como punto de partida. Él ya ha perdido algo esencial de su subjetividad y se irá desprendiendo del resto. El interés se concentrará en el deseo que, evidentemente, no tiene una lógica unívoca. Y las aventuras de este personaje traducen el mapa de su deseo: irreverente, antojadizo, fluido, pero, por sobre todas las cosas, desestabilizador.

La siguiente novela en la cual es posible encontrar ecos de la misma temática es *Letra muerta* de Mariano García, aparecida en 2009. La matriz de la novela gótica resuena de modo más evidente bajo la forma elegida de género epistolar, o más bien de su parodia. Esta elección permite darle al texto un ritmo que remeda la trama folletinesca. Mediante este recurso, se vuelve a la referencia al folletín, tan ligado al *El juguete rabioso*. A su vez sostiene el verosímil del relato en términos de lo que será el efecto sorpresa de su resolución. Un elemento con fuerte raigambre en el género de la novela gótica es el motivo del doble, de ese “Otro” que atrae y provoca repulsión al mismo tiempo⁹. El juego de deslizamientos que posibilita este tema, conduce nuevamente a una operación de cambio de género sexual por parte de uno de los personajes centrales, el que se sitúa como voz narradora. Nos encontramos una vez más frente a un texto que habilita una lectura *queer*. Entre otros aspectos que remiten a flexiones y reflexiones, se está hablando en ella de una subjetividad en permanente transmutación, incapacitada de fijarse bajo alguna forma estabilizadora. La historia de Rolando Safir se despliega siguiendo un esquema diacrónico, mediante la premisa de que para entender el presente del sujeto, hace falta remontarse a los orígenes, en lo que también puede ser visto como parodia del relato de aprendizaje. La narración se encuentra signada por la experiencia del permanente fracaso y un descenso que parece no tener fin. En ninguna de las instancias logra el personaje reorganizar su subjetividad en términos de poder seguir su deseo. Por el contrario, siempre parecen ser los otros los que lo definen al protagonista y que determinan sus acciones:

9 Con respecto al tema del Otro, dice Amícola: “Todo el gótico del siglo XIX va a presentar una singular atracción por la duplicidad de la persona, pero también por mostrar esta duplicidad mediante diferentes metáforas, como la pérdida del reflejo en el espejo, la pérdida de la sombra o la aparición súbita del otro de nuestra conciencia” (Amícola *La batalla* 194).

El secundario, donde se siguen acentuando los rasgos oficiales de lo que debe ser un varón y una chica, fue un dilatado calvario. A medida que crecía la presión sobre él, en la misma proporción se desarrollaba su mundo interior, hecho de retazos de novelas y películas, fantasías reparatorias, sueños de redención. Pero esta vida interior conoció la primera de una serie de detenciones alarmantes, pues la voluntad de Rolando enfermó (García *Letra* 25-6).

La novela es narrada por una voz que a través del procedimiento tradicional de escribir cartas a un supuesto editor del texto, redacta la biografía del escritor Rolando Safir. La figura de este personaje se construye mediante este *collage* planteado como parodia: la del autor de genio incomprendido, torturado y pasional, estereotipo del escritor que se esforzó en encarnar el mismo Arlt. Dentro de este conjunto de peripecias por momentos absurdas, se incluye también un personaje masculino despótico, el capitán Carlos María Rocha. De una manera bien directa, se establece a través de este personaje la continuidad de la “posdictadura” a la que se refería Bernini con respecto a *Los topos*. El capitán, un sujeto siniestro que llega a matar hasta a la propia hija, exhibe sus lazos con los medios más tradicionales y conservadores de la sociedad (la estructura civil del microfascismo), hace uso de un poder tiránico, caprichoso y sumamente destructivo. Como parte de una galería que apunta a lo *queer* no falta un personaje transexual, el de Ángel que pasará a ser María de los Ángeles. Mediante la tríada formada por Rolando Safir, el capitán Rocha y María de los Ángeles/Ángel, serán parodiadas todas las facetas de las relaciones de pareja y de los roles establecidos por el dispositivo del género sexual.

El relato discurre a partir de un esquema de situaciones sorprendentes y de giros inesperados. Incluye el consabido viaje hacia el Sur, de nuevo hacia la ciudad de Bariloche. Este dato establece un lazo sugerente entre las tres novelas y remite a un determinado imaginario que idealiza el Sur del país, considerado como un espacio natural idílico. Se desliza la dicotomía civilización/barbarie, tal como la podía entender Arlt, en un momento en el que se produce una torsión en relación con la vida urbana y sus nuevas facetas modernizadoras. Bariloche, con su impronta de pequeña ciudad “europea”, enclavada en medio de una naturaleza espectacular, no puede no evocar una iconografía *kitsch* de tarjeta postal. Tanto en *Letra muerta* como en *Los topos*, el viaje a Bariloche funciona como desnaturalización de la tradicional “luna de miel” y de todos los clisés anudados a ella. Este escenario resulta particularmente cruel en función de su apariencia bucólica, lo que remite sin dudas a lo “*Unheimlich*”, tan ligado a lo gótico. La acumulación de tal cantidad de elementos paródicos admite la inclusión de estos textos dentro de lo que la crítica Lidia Santos describe como una “estética de la dificultad” (4). Una de sus marcas es la incorporación de un “mal gusto” que provendría, en su origen, de los productos de la cultura de masas, asociada a los sujetos subalternos. Para Santos, el hecho de transformar estos elementos en una herramienta artística, es decir, dejar entrar el mal gusto,

implica introducir la perspectiva de la recepción en relación con la cultura de masas. Según Santos, dicha estrategia apunta no sólo a cuestionar la noción de “identidad cultural”, sino también a invalidar aquello considerado “auténtico”. Ella sostiene que las categorías del gusto son utilizadas por los autores de las décadas más recientes¹⁰ como alegorías de las barreras y los niveles mediante los cuales la cultura urbana demarca los territorios de las diferentes “tribus” que habitan en la actualidad las ciudades latinoamericanas (5). Es posible redondear esta reflexión diciendo que la recurrencia al *kitsch* y a una sensibilidad *camp* está hablando de una problematización de la cultura fragmentaria, escindida y contaminada que consumimos hoy en día los lectores de novelas, detentores de un cierto poder sobre los bienes culturales. En *Letra muerta*, la trama que se concentra en la cuestión de la identidad sexual y que tiende a deconstruirla, se anuda a una crítica mordaz hacia las estructuras que establecen las “divisiones” dentro del mundo de la cultura letrada, los límites de acceso, circulación, permanencia, etc.

Como ya sabemos desde Susan Sontag, el *camp* se caracteriza por el amor a lo no natural, al artificio y la exageración (355). Sin embargo, la frivolidad o el esteticismo que ella le adjudica a la sensibilidad *camp*, no por fuerza se encuentran reñidos con lo político, como ha sido apuntado luego por diversos críticos. Lo político es, claro, su poder desestabilizador: “el *camp* parece actualmente propulsar una energía que con sus irradiaciones va deconstruyendo las más sancionadas leyes de la opinión pública en campos intelectuales que tienden a perder su condición de cotos cerrados” (Amícola *Camp* 53). El principio de la mezcla se materializa en la figura del andrógino, central en la estética *camp* en vistas a su comprensión del “Ser- como-Representación-de-un-Papel” (Sontag 360). Hay varios aspectos de la descripción hecha por Sontag que ya no son aplicables a obras como las que analizamos aquí, sobre todo, por el rasgo de auto-conciencia que éstas exhiben. Pero sí se reconocen muchas de sus marcas. No sólo el gusto por la exageración (o la exageración como “gusto”), la inestabilidad de la identidad sexual, el amaneramiento; tal vez, lo más presente de esta sensibilidad que Sontag coloca dentro de una tríada fundamental del arte moderno sea su aspecto gozoso y lo lúdico, que surge cuando se reconoce que “la sinceridad no es suficiente” (371). El factor del gozo es lo que permite ampliar los límites del gusto. Este aspecto resuena en las palabras de Bruzzone, en su respuesta a una pregunta sobre la legitimación del texto literario:

yo no soy de los que creen en la autonomía del texto literario, con lo que me parece muy bien que todo se pueda mezclar. Lo único importante, para mí, es que lo que llamamos “arte” produzca algún tipo de emoción. Si se convierte en un mero rompecabezas donde cada pieza va en cada lugar de

10 Santos estudia en su libro un espectro de obras que va de los 60 a los 80 y que incluye a Manuel Puig, Luis Rafael Sánchez, Severo Sarduy, Haroldo de Campos, Clarice Lispector y César Aira, así como los movimientos artísticos del *Tropicalismo* en Brasil y *Tucumán arde* en Argentina.

tal o cual teoría, bueno, ahí tenemos al arte conceptual, que es un invento tan grande como los viajes a la luna o las centrales atómicas, y que sirve para pensar, pero donde las emociones se quedan un poco afuera (Crespi).

El personaje de Arlt, Silvio Astier, luego de las peripecias que nos narra, llega a una certeza, que no es ni definitiva ni determinante pero le abre un horizonte. Desea irse hacia el Sur, alejarse de la urbe en la que se siente alienado y desarticulado. Los personajes actuales toman la posta. Se van a Bariloche en donde sus aventuras siguen, aunque no necesariamente concluyen. La urbe ya no es el problema, porque estos personajes saben que no se trata de una cuestión del lugar físico en donde estén. Su conflicto no radica en la confrontación entre naturaleza y cultura. La matriz que ven como opresiva es anterior a estas dos codificaciones y de hecho las determina. Tanto el personaje de *Los topos* como la dupla Rolando Safir/Ángel se confrontan con la violencia que engendra una sociedad construida desde los parámetros patriarcales, con la violencia que encarnan los personajes del Alemán y del capitán Rocha, el primero que evoca al nazismo, el segundo al Proceso. Los dos representan un patriarcalismo exacerbado desde la “estética de la exageración” pero, por otro lado, reconocible. Contra esa violencia, las novelas despliegan sus maniobras deconstructivas, de pliegue y repliegue, de reacomodamiento. Las dos permiten reflexionar, sin duda, sobre las posibilidades de una nueva masculinidad, construida desde otro lugar y desde otra dinámica, más permeable a las mezclas y flexible. Una versión puede ser la del andrógino, que ha recorrido, en tanto que ideal, la historia cultural del hombre de diversas maneras, aunque haya sido confinado al mundo de la literatura y el arte (García “Androginia” 265); o una versión más reciente, híbrida, como el modelo que ofrece el *cyborg*. Se trataría de una masculinidad que no le teme ni a la naturaleza, ni a lo irracional, ni al inconsciente, ni a la pérdida del Yo estable; que puede convivir con todo eso y que, por lo tanto, lo plasma en su discurso. Hay, en estas novelas, una elección estética que en gran medida parece ser heredera de Arlt y del procedimiento expresionista descrito por César Aira en su célebre artículo:

No es una cuestión existencial o afectiva, aunque lo parezca. Originalmente es una cuestión formal. En el comienzo de toda esta peripecia hay un proyecto artístico, y no otra cosa. A la representación cotidiana y utilitaria, que se enciende y apaga según la necesitemos, la reemplaza otra, deliberada, coherente, continua, difícil. La dificultad de vivir, identificada con la desdicha, se ha transmutado en la felicidad de un arte refinado, en un virtuosismo alquímico que vuelve triunfos estéticos el tropiezo, la fealdad, la miseria (Aira 56).

A él nos remitimos para concluir. Porque más allá del delirio y la dislocación, la narrativa del Bicentenario nos re-enfoca la mirada y nos propone nuevas formas de imaginar la comunidad.

Referencias bibliográficas

- Aira, César. "Arlt". *Paradoxa. Literatura/Filosofía* (1993): 55-70.
- Amicola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- . *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- Avellaneda, Andrés. "Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas de fin de siglo". *Revista Iberoamericana* LXIX. 202 (Enero-Marzo 2003): 119-135.
- Bernini, Emilio. "Una deriva *queer* de la pérdida. A propósito de *Los topos*, de Félix Bruzzone". *Revista no-retornable*. Travesías: del género, la ciudad y la literatura 5 (Abril 2010). Web. Consultado 3 marzo 2011.
- Bruzzone, Félix. *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori, 2008.
- Canaparo, Claudio. "*Mobilis in mobili*: ciencia y tecnología en *El Eternauta*". *Revista Iberoamericana* LXXIII. 221 (Octubre-Diciembre 2007): 871-886.
- Crespi, Maximiliano. "Diálogo inconcluso". *Revista no-retornable*. Tres son multitud 2 (Abril 2009). Consultado 11 marzo 2011.
- García, Mariano. "Androginia". Amicola, José y José Luis De Diego (dir.). *Literatura. La teoría literaria hoy*. La Plata: Ediciones al Margen, 2008. 257-269.
- . *Letra muerta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Ginway, M. Elizabeth. "Do implantado ao ciborgue: o corpo social na ficção científica brasileira". *Revista Iberoamericana* LXXIII. 221 (Octubre-Diciembre 2007): 787-799.
- Giorgi, Gabriel. "Política del monstruo". *Revista Iberoamericana* LXXV. 227 (Abril-Junio 2009): 323-329.
- Goloboff, Mario. "Roberto Arlt: la máquina literaria". *Revista de Literaturas Modernas* 32 (2002): 107-115.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991: 149-181.
- Huysen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Link, Daniel. "El fantasma de la diferencia". *Cómo se lee*. Buenos Aires: Norma, 2003. 115-137.
- Perlongher, Néstor. "Maten a una marica", *Prosa plebeya: Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008. 35-40
- Santos, Lidia. *Tropical Kitsch. Media in Latin American Literature and Art*. Translated by Elisabeth Enenbach. Princeton/Madrid: Markus Wiener Publisher/Iberoamericana, 2006.
- Saxe, Facundo Nazareno. "Dos visiones *queer* sobre la memoria: *Los Topos* de Félix Bruzzone y *Der Grüne Jaguar* de Tiló". Actas de las II Jornadas de Debates sobre Literatura Latinoamericana y Estudios de Género. IIEGE, Facultad

de Filosofía y Letras (UBA), 19 y 20 de Noviembre de 2009. Buenos Aires: Museo Roca, 2009. 66-72.

Scheines, Graciela. *Juegos inocentes, juegos terribles*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Traducido por Horacio Vázquez Rial. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

Fecha de recepción: 28/03/2011 / Fecha de aprobación: 10/05/2011