



José Agustín Conde De Boeck(UNT)

josecondeboeck@hotmail.com

**“Textos del malestar en la literatura argentina de los noventa: *Los sorias*, de Alberto Laiseca, *El traductor*, de Salvador Benesdra, *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza, y *La Historia*, de Martín Caparrós”**

Área de interés: Discursos, Lenguajes, Textos

Palabras Clave: Literatura Argentina – Martín Caparrós – Alberto Laiseca – Salvador Benesdra – Jorge Barón Biza

Resumen:

Entre 1998 y 1999 el campo literario argentino fue testigo de la emergencia de cuatro novelas que parecerían expresar un malestar ante la cultura nacional: son libros que en su momento fueron considerados transgresores, difíciles, inclasificables, inconsumibles o impublicables, y que en tales atributos planteaban una forma de resistencia contra el mercado de consumo editorial (cfr. Jitrik, 2003 y Drucaroff, 2011, 41). A su vez, estos textos se erigen como culminaciones de programas estéticos particulares y como consecuencias últimas de las experiencias literarias representadas por sus autores. *El traductor* (1998), de Salvador Benesdra, *Los sorias* (1998), de Alberto Laiseca, *El desierto y su semilla* (1998), de Jorge Barón Biza, y *La Historia* (1999), de Martín Caparrós son novelas que cierran la década del noventa dejando la vara muy alta para la literatura argentina de la década siguiente.

En este trabajo procuraremos abordar dos aspectos de estas obras: 1) la filiación de sus programas estéticos con diferentes sectores de la tradición literaria argentina, así como 2) las instancias de canonización con que tanto las obras como sus autores han adquirido posiciones estratégicas en el campo literario nacional.



**TEXTOS DEL MALESTAR EN LA LITERATURA ARGENTINA DE LOS  
NOVENTA: *LOS SORIAS*, DE ALBERTO LAISECA, *EL TRADUCTOR*, DE  
SALVADOR BENESDRA, *EL DESIERTO Y SU SEMILLA*, DE JORGE BARÓN  
BIZA, Y *LA HISTORIA*, DE MARTÍN CAPARRÓS**

José Agustín Conde De Boeck

## INTRODUCCIÓN

Como bien suele afirmar Harold Bloom, los críticos nos encontramos comprometidos en la formación de un canon, puesto que debemos tratar de dar respuesta a la pregunta acerca de qué hay que leer (cfr. 1992, 96). Más acuciante recibimos aún la responsabilidad y la exigencia de responder cuando se nos pregunta por autores contemporáneos y nacionales, puesto que el panorama es tanto más vago cuanto menos cartografiado está y más proliferante es su índice de emergencia editorial.

Es necesario afirmar al respecto que, sin duda, una de las ventajas del progresivo relativismo axiológico que ostentan actualmente tanto la crítica especializada como el periodismo cultural radica en la iluminación de ciertas zonas antes ocultas u ocultadas, arrojada a la invisible marginalidad de los sistemas de difusión literaria. Entre estas reivindicaciones de escritores ocultos (tan del gusto, por ejemplo, de la revista *Ñ*, así como de los investigadores urgidos por un tema tesis) ocurren, a veces, hallazgos significativos: en las últimas dos décadas, nombres como Alberto Laiseca, Salvador Benesdra, Néstor Sánchez, Héctor Libertella, Jorge Di Paola, Jorge Barón Biza, sin contar el reposicionamiento de la obra de Osvaldo Lamborghini, Jacobo Fijman o Copi, son muestras claras de notables e incluso excepcionales aciertos críticos: autores cuya producción, lentamente, van encontrando posiciones dentro del canon literario más adecuadas a, por decirlo de alguna manera, la “fuerza cognitiva” de sus obras. Después de estratégicos movimientos de crítica y difusión, novelas como *El traductor* o *Los sorias* van adquiriendo, paulatinamente, los signos del clásico literario. Sumada a esta nueva idiosincrasia reivindicatoria y revisionista de algunos sectores del campo literario nacional, la emergencia de jóvenes producciones que, desde la década del ochenta son



estimuladas y posicionadas por un firme aparato crítico de legitimación (desde los ya no tan jóvenes babelistas hasta las más incipientes promociones publicadas por editoriales más o menos *amateurs*: Simurg, Gárgola, 17grises, Pánico al pánico, Eterna Cadencia, Mar Dulce, Mancha de aceite, Wu Wei, Reina negra, etc.<sup>1</sup>), termina de configurar un panorama donde las tácticas y efectos de canonización se vuelven tristemente ineludibles (como maniobras legitimadoras y como parte de la dinámica del mercado editorial), aunque ciertamente necesarios (como forma de territorialización de la dispersión discursiva, como forma de sujeción de los bajos instintos relativistas que privilegian la atomización consumista del gusto – que se impone bajo la máscara abrillantada de una cierta corrección política - y, sí, también como una forma de axiología meritocrática).

Como atributo común de su condición de “impublishables”, todas estas obras fueron culminadas mucho antes de su publicación: la redacción de *El traductor* finalizó en 1995, año en que Benesdra la presentó por primera vez, infructuosamente, al Premio Planeta; *Los sorias*, según se desprende de las numerosas entrevistas a Laiseca y avances fragmentarios de la novela, ya estaba culminada desde la década del ochenta, aunque habría sido reescrita completamente durante los noventa;

Ya en un artículo de *Punto de vista*, en el año 2004, Beatriz Sarlo llama la atención sobre la extensión de ciertas nuevas novelas argentinas. Al comentar *El pasado* (2003) de Alan Pauls, Sarlo reflexiona:

Son 551 páginas. Obviamente la longitud no es extraña a la literatura del siglo XX; sin embargo, excepto algunos libros como *La historia* de Martín Caparrós con sus mil páginas, o *Las Islas* de Carlos Gamerro, hoy la novela argentina no sorprende por la extensión que tuvieron *Rayuela* o *Adán Buenosayres*. Entonces, hay algo allí que obliga a pensar (2007, 444)

---

<sup>1</sup> Cfr. CANAI, Mariano. “Balance a mitad de camino” en *Ñ. Revista de Cultura*, 463, sábado 11 de agosto de 2012. pp.28-29.



Sería en esta interpelación al juicio crítico donde debería, entonces, colocarse la condición de emergencia de tres de las obras que analizamos: *Los sorias* de Alberto Laiseca, de *El traductor* de Salvador Benesdra y de *La Historia* de Martín Caparrós (esta última ya mencionada por Sarlo).

Para una década exuberante como lo fue la década del noventa en lo que respecta a la literatura argentina, el período que va desde 1997 a 1999 configura un momento sumamente fructífero: el fin de siglo, coincidente con el fin del período menemista y la antesala del 2001, funciona como un balance de las grandes líneas de fuerza de la literatura de las últimas décadas: el experimento realista de Piglia con *Plata quemada*, la experiencia de una de las etapas cuantitativamente más productivas (lo cual es decir mucho) de César Aira, con unos diez libros publicados en sólo dos años; la publicación de *Las nubes*, de Saer, el remate de Abelardo Castillo con la edición de sus *Cuentos completos* y la publicación de su tercera novela, *El evangelio según Van Hutten*, retorno a esa suerte de exploración teológica contra-borgeana de *El otro Judas* (1959). Confluyen en este fin de siglo proyectos y poéticas de diversos momentos. Prácticamente culminado el arco cronológico de los autores vinculados a *Sur*, en 1998 se publican las *Obras Completas* de Marechal, recuperación de la cual no poco ha tomado el proyecto laiqueano.

Por esta época se publican textos fundamentales de ese conjunto de autores surgidos o legitimados principalmente durante los años ochenta, y ocasionalmente alineados en bandos más o menos opuestos, entre el experimentalismo de *Babel* y el narrativismo de algunos autores editados en Planeta: Fogwill con *Vivir afuera*, Bizzio con *Planet*, Cohen con *Hombres amables*, Fresán con *La velocidad de las cosas*, Guebel con *El terrorista*, Chejfec con *Cinco y Los planetas* y Saavedra con *Los veladores*. Finalmente, de las generaciones más recientemente visibilizadas en aquel momento, aparecen la recuperación del policial intelectual con *La traducción y Filosofía y Letras* de Pablo De Santis, la réplica crepuscular de la temática de Malvinas en *Las islas* de Carlos Gamerro y la exploración extravagante del erotismo en *Tres* de Aníbal Jarkowski.

A su vez, *Los zumitas* (1999) de Federico Jeanmaire puede leerse a la par de *La Historia* de Caparrós, publicada ese mismo año. Ambas parecen compartir un específico interés

12 / 13 / 14  
SEPTIEMBRE / 2013  
**XVII**  
JORNADAS  
NACIONALES  
DE INVESTIGADORES  
EN COMUNICACIÓN

PENSAR EN  
INVESTIGADORES  
ESCENARIO  
COMUNICACIONAL  
TRANSICIONAL

Universidad Nacional de General Sarmiento  
Licenciatura en Comunicación (IDH)  
Provincia de Buenos Aires

Red  
NACIONAL  
de investigadores en  
COMUNICACIÓN

UNGS

<http://www.redcomunicacion.org/>

ISSN 1852-0308

por las potencialidades alegóricas de construir una civilización apócrifa. Como sucede con *Los sorias*, estas novelas utilizan el exotismo como recurso expresivo para dar cuenta, en modos más o menos declarados, de un balance socio-histórico de la identidad nacional. Por el camino inverso, el del realismo, transitan *El traductor* y *El desierto y su semilla* quizás con una análoga voluntad de balance generacional. Y si de lecturas en par se trata, *El traductor* de Benesdra, comparte plenamente con *Vivir afuera* de Fogwill la vocación omnívora de cartografiar en todas sus aristas un estado de malestar social, el conato de construir una totalidad hipersensible de la realidad. Ambas han sido, para numerosos sectores de la crítica, consideradas como *la* novela de los noventa.

En este estado del campo literario argentino, podemos comprender las cuatro novelas analizadas como sólidas propuestas de novela subjetiva en lo que respecta a la literatura argentina posterior a la dictadura. A través de una subjetivación de las implicaciones socio-históricas y políticas que habían sido a) objetivadas por la tradición narrativa comprometida y militante del período que va desde la década del cincuenta hasta el final de la dictadura (y continuado epigonalmente por autores como Rivera), o bien b) emblemáticas a través de la alegoría, sea en el experimentalismo surrealista de Leónidas y Osvaldo Lamborghini o de Néstor Perlongher, o bien en las grandes alegorías semi-realistas, como *Respiración artificial* de Piglia, *Libro de navíos y borrascas* de Moyano, *Nadie, nada, nunca* de Saer, *Pretérito perfecto* de Foguet o *La luz argentina* de Aira. De este modo, por ejemplo, *El traductor* de Benesdra propone la subjetivación paranoica, todavía en el marco de un realismo arltiano, de la experiencia socio-histórica argentina: representación de la decadencia del discurso de izquierda, del fin de las ideologías, de la mercantilización neoliberal del progresismo, etc. Aún así, lo que en *Vivir afuera* de Fogwill es un fresco polifónico, en Benesdra se trata de un receptáculo mental único que absorbe todas las voces. *Los sorias*, por su parte, logra la construcción de una gigantesca épica subjetivada del poder cuya principal virtud sea, acaso, la capacidad de desplegar en todas sus potencialidades, y de forma aparentemente despoltizada, un tema que implica usualmente un anclaje en referentes políticos localizables. *El desierto y su semilla*, reconstruye la intimidad maldita que vive en el seno de la decadente oligarquía nacional. Finalmente, la subjetivación de la historia a



partir del experimentalismo borgeano con lo apócrifo se proyecta en *La Historia* de Caparrós hacia la creación de toda una civilización cuya elusión del referente socio-histórico inmediato quizás sea más artificial que en Laiseca, pero, sin duda, logra confeccionar una alegoría más sistemática.

La fuerza de estas novelas no sólo radica en la ambición general de su proyecto, sino en la grandeza de sus soluciones compositivas. En los cuatro casos - sea por la magnitud de su propuesta estética, por sus pretensiones de integridad novelística, o bien, por su condición de liminaridad dentro de la obra de sus respectivos autores - se realiza el ideal de “gran novela” o “novela total” que, como se desprende del prólogo de Piglia a *Los sorias*, constituye una de las principales “ansiedades” de la tradición literaria argentina<sup>2</sup>. Tal como se expresa el imperativo en *Respiración artificial*: “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?”. A su vez, en *Formas breves*, Piglia puntualiza el modo en que la tradición literaria argentina se ha construido alrededor de un mito fundamental, que a su vez es un deseo o ansiedad: el advenimiento de una novela total y nacional, un *Ulises* “criollo”:

¿Se puede hablar de una novela argentina? ¿Qué características tendría? Los novelistas argentinos escribimos (también) para contestar a esa pregunta. (2005, 80)

Si hiciéramos un sencillo pase interpretativo de sociología más bien tradicional (en lo que va desde Panofsky y Lukács hasta Goldman y Hauser), podría hablarse, al respecto de estas cuatro novelas, de un “discurso del desencanto”, homólogo a la visión del mundo de la burguesía progresista-intelectual argentina durante la década menemista: un sector para el cual la experiencia representativa de la izquierda setentista ha quedado frustrado e irrealizado. Así, en *Benedra*, a través de la figura semi-autobiográfica de Ricardo Zevi, se tematiza y tipifica al intelectual de izquierda malogrado, estéril en

<sup>2</sup> Cfr. con nuestro trabajo “Los albores de la civilización Laiseca: los pliegues de la construcción de autor y la canonización en el prólogo de Ricardo Piglia a *Los sorias* de Alberto Laiseca”, presentado en las XVI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Transformaciones de lo público entre la diversidad y la desigualdad (6-8 de septiembre de 2012) – Facultad de Ciencias de la Educación (Universidad Católica de Santiago del Estero) – Red Nacional de Investigadores en Comunicación.



plena frivolidad menemista, sometido al absurdo de un oficio mercantil y arrojado a una transgresión sexual donde busca proyectar la anomia de la “muerte de las ideologías”; en Barón Biza, a su vez, se establece una denuncia desengañada de los perfiles patológicos de la familia oligarca y, al mismo tiempo, hay una remisión hacia el fiasco y la demencia de un modelo socio-económico de país; en los imperios delirantes de Laiseca, es el poder el punto de mira hacia donde confluye el desencanto: todo poder es una forma de la locura; finalmente, la novela de Caparrós postula una contrafacticidad del discurso historiográfico que, por medio del pastiche apócrifo, busca saturar las fronteras entre historia y ficción. En todos los casos se puede identificar, sin demasiado esfuerzo, un movimiento textual de despoltización de las estrategias tradicionales de las generaciones literarias anteriores (a saber, principalmente, la remisión – realista o expresionista – a aspectos anclados en la experiencia socio-histórica nacional), en pos de una politización de los alcances simbólicos del texto: esto sin renunciar a formas legítimas y ya tradicionales, tales como el realismo (Benedito), el juego borgeano (Caparrós), la caricatura (Laiseca) o la escritura autobiográfica (Barón Biza). Sin embargo, bien sabemos que la relación entre la literatura y lo social no sólo está implicada en tematizaciones literarias de la lucha de clases, o bien, en la demostración de una analogía estructural (es decir, una homología) entre la visión del mundo de una clase social situada en un momento histórico determinado y las estructuras semióticas de un texto. También deben tenerse en cuenta la intervención de mediatizaciones como la dinámica específica del campo en el cual se produce la práctica analizada, los movimientos e intereses del mercado editorial, las continuidades y rupturas en relación a las tradiciones textuales donde se enmarcan las condiciones de materialidad de una obra, los intereses existentes entre los campos diversos que entran en contacto con el campo específico de análisis, etc. Así, por ejemplo, el mero hecho de que sea posible la visibilidad editorial de *Los sorias* y de *El desierto y su semilla*, publicados por una editorial entonces menor como Simurg; o las políticas de los premios literarios, tan bien denunciadas por Gandolfo en el prólogo a la segunda edición de *El traductor*; o la paulatina capitalización de los recursos y estrategias de ciertas obras y autores en el marco crítico y académico (por ejemplo, el súbito acceso de Laiseca al ámbito



académico tras el prólogo de Piglia a *Los sorias* en 1998, así como la explotación de Laiseca como figura de culto en sectores concretos de la cultura de masas; del mismo modo, el precipitado interés de la prensa cultural por la reedición de *El traductor* de Benesdra en 2012, coincidente con una creciente cartografía y reivindicación crítico-académica de formas literarias rotuladas como “literatura oculta”, “marginal”, “desconocida”, “transgresora”, “subterránea”, etc. [desde la reedición de Copi, Lamborghini, Libertella, hasta la creciente publicación de una “literatura joven” legitimada de forma inmediata por la prensa cultural]; la construcción casi sensacionalista en el campo crítico-literario de la “impublicabilidad e inclasificabilidad” de ciertas novelas de largo aliento; la emergencia de un sector sub-30 de escritores que a su vez se constituyen como agentes dentro del campo crítico-académico desde donde se producen los principales lineamientos de legitimación cultural y editorial, etc.), configuran, en algún punto, gestos de alcance político.

Si algo comparten estas cuatro novelas es la hipérbole de delirio progresivo que construyen, la ambición maquinal y voraz de construir un edificio total, y la voluntad axiomática de tomar las riendas de una obra maestra. Las cuatro novelas – la épica delirante de *Los sorias*, la etnografía absoluta de un pueblo apócrifo de *La Historia*, la apuesta realista de construir una suma paranoica de la experiencia en *El traductor*, el afán reconcentradamente masoquista de documentar el horror en *El desierto y su semilla* - buscan ser *la mejor novela*. Y las cuatro, a su vez, se erigen en revisiones definitivas de temas universales: el poder, la historia, la sexualidad y la familia.

En el campo literario argentino de los noventa, dos zonas opuestas, establecidas en los extremos del sistema, parecen responder a un mismo malestar: por un lado, la obra hiperbólica, que, ante su difícil localización editorial o mercantil, debe imponer sus propias condiciones de recepción y cuya legitimación depende casi completamente de la camarilla académica y de la actitud “de culto” (no sólo los autores aquí analizados, sino también proyectos creadores de lenta cristalización, como Aira, Guebel, Di Paola, etc.); en el margen opuesto se ubica el *bestsellerismo* sintomático del menemismo, cuya amplia gama abarca desde los subproductos de ventas como Federico Andahazi, Abel





Posse y Marcos Aguinis hasta la literatura más “seria” de Jorge Asís, Pablo De Santis y el Piglia de *Plata quemada*.

### 1. *EL TRADUCTOR* DE SALVADOR BENESDRA: UN RETORNO MONOLÓGICO A LA LOCURA ARLTIANA

Elvio Gandolfo, en su prólogo a la última edición de *El traductor*, imparte un enfático juicio en torno a la novela de Benesdra (menos absoluto que el de Piglia sobre *Los sorias*, aunque quizás más amplio):

Para más de uno la novela es asimilable a cierta literatura alemana, tipo Musil, o Broch. Pero basta sacudir un poco la cabeza para darse cuenta de hasta qué punto *El traductor* es una de las mejores novelas argentinas que se hayan escrito desde 1810. (2012, 14)

Por su parte, para Martín Prieto (2006, 276; 447), Benesdra, con su única novela, representa (junto a Aira, Chejfec y Matilde Sánchez) una de las pocas descendencias “productivas” que ha tenido la influencia arltiana en la literatura argentina más reciente. A su vez, el crítico no deja de notar cómo *El traductor* forma parte del sistema de fenómenos narrativos que deben su visibilidad, póstuma en este caso, a la apertura receptiva desatada por la irrupción de la narrativa de César Aira en el campo literario argentino, “aunque no guarden con ésta relación alguna” (447). Aún más: Prieto no duda en clasificar la novela de Benesdra (a la par de *El desierto y su semilla* de Barón Biza) entre las “grandes novelas de la década del noventa” (id.).

Si nos remitimos a la entrada dedicada a Salvador Benesdra del *Diccionario razonado de la literatura y la crítica argentinas* (2010), dirigido por Rocco Carbone y Marcela Croce, se insiste, muy someramente, en la órbita arltiana donde habría de situarse a *El traductor*. Esta comparación será moneda corriente en la mayor parte de los balances críticos con que se ha construido la reciente legitimación cultural del autor: un cierto retorno a algo que podría denominarse “lo arltiano”.



En uno de sus ya clásicos pases en materia de “escritores ocultos”, la revista *Ñ* publicó, a fines de 2012<sup>3</sup>, un artículo de Flavio Lo Presti, titulado “La máquina de pensar paranoias” (2012, 20-21), en torno a la reedición de *El traductor* y a la primera edición de *El camino total* (extravagante ensayo benesdreano de autoayuda). Ambos textos publicados por Eterna Cadencia. Allí, Benesdra es presentado como un “clásico de culto de la literatura argentina” y se construye su figura de autor maldito, polifacético y extravagante, a la vez que genial, desequilibrado y autodidacta. Lo Presti finaliza su artículo, refutando las detracciones a *El traductor*, con una fuerza canonizadora que nos remite al prólogo de *Los lanzallamas*:

Las quejas parecen una contrapartida mezquina para la generosidad de Benesdra, que se enfrentó con su propia cabeza monstruosamente inteligente y con sus frustraciones echando mano de ese coraje ciego de los que no han sido castrados por la crítica, de los que no le tienen miedo a la desprolijidad. Perseguía el sueño irreprochable del batacazo artístico y nos dejó a cambio un clásico instantáneo. (2012, 21)

En *El traductor*, el principal atributo de escritura - a saber, la voracidad hiperbólica de lecturas y remisiones culturales - responde al mismo diletantismo paranoico y ambicioso de Arlt: el encantamiento que producen las jergas técnicas, los devaneos fantasiosos (que, en *El camino total*, el propio Benesdra adjudica al hemisferio izquierdo del cerebro y que, bajo el signo de una suerte de Zen depurado, recomienda aniquilar) y el regodeo sádico de amor-odio hacia las grandes ideologías. Al respecto de este último aspecto, podría argüirse que, como texto sintomático del período menemista, *El traductor* es también una elegía cínica y amarga ante “la muerte de las ideologías” y las convicciones que alimentaron a la izquierda nacional y, en particular, al discurso setentista. Ricardo Zevi, trasunto del propio Benesdra, es la rémora existencial de esa desideologización nacional propia de la frívola década de la “plata dulce”; es el

---

<sup>3</sup> En el número anterior de la revista (Libertella, 2012, 11), se incluyó la reedición de *El traductor* entre los mejores títulos del 2012 elegidos por agentes representativos del campo literario nacional (críticos, académicos, escritores, periodistas, traductores y editores).



superviviente desencantado de lo que alguna vez fue un seno nutricio y vivo de destinos ideológicos, hoy convertidos en cadáveres institucionales y burocratizados (claramente representados en la paradójica editorial Turba, donde trabaja Zevi: originalmente progresista, pero luego nimbada por la crueldad del sistema capitalista). Zevi es el mártir de la democracia: muerto el monstruo del Proceso, el intelectual de izquierda es sometido por la vulgaridad neo-liberal a la que queda sujeta la democracia.

La fe en el progresismo (o al menos en una fraseología progresista), una fe casi moralizadora, sobrevuela la construcción del protagonista. Zevi, como Benesdra, experimenta la angustia existencial propia de una crisis de fe (“¡Mamita, se me cae la estantería ideológica!”, 22). Como una suerte de tentación, la novela introduce un elemento de cierto diabolismo delirante: un texto apócrifo de derecha escrito por un intelectual alemán, Ludwig Brockner, que el protagonista debe traducir por encargo de la editorial. Zevi, labilizado en su ideología por continuas frustraciones laborales y emocionales, experimenta la tentación de ceder a los primores y absolutismos retóricos de este darwinismo social postmodernizado, contra-cara demoníaca del inoperante progresismo crepuscular que ahora lo hace padecer y que el autor parece construir a fin de cuestionar, en una suerte de tiro por elevación, la imagen de una Argentina despoltizada y de una izquierda aburguesada.

Encarnado en la medianería neutral y casi simbólica del oficio de traductor (“Ni oficinista ni creador, ni amo ni esclavo, sino intermediario del lenguaje”, 38), Zevi se encuentra de frente ante una perplejidad ideológica. Ante la intemperie de sus juveniles consistencias ético-políticas, la *katábasis* que implica la lectura del perturbador y persuasivo pensamiento racista y neoliberal de Brockner abre las puertas a una reconfiguración de su percepción moral de las relaciones interpersonales. Pues si el texto del alemán no pasa de ser una

suma interminable de sofismas, pero tan bien articulada que representaba algo así como el mapa oculto y perverso de todo pensamiento resignado, conservador, mezquino (255)



también resulta, sin duda, “escalofriante y perturbadoramente lógico” (256). En vano el protagonista remite mentalmente a sus héroes pasados, Marx y Sartre, como forma de exorcismo. La fuerza de las falacias esenciales y generales del pensador alemán superan con creces la doxástica militante con que Zevi había alimentado en su juventud su capacidad dialéctica. Lee a Brockner y rememora la fresca de su ideología juvenil, auténtica pero que, sumada a su decadencia emocional de adultez y al desengaño general de los noventa, constituye una pobre herramienta para refutar un sistema sofisticado tan elaborado.

Así como lo nota Correas en torno a los personajes arltianos (1995, 217), Zevi es un *extranjero* en un sentido simbólico: judío, políglota y completamente extrañado de su posición laboral, se convierte en el sujeto perfecto para buscar una respuesta “por fuera”.

Como los personajes de Arlt, Zevi desespera y delira ante la posibilidad imaginaria de una reversión de su infortunio y del advenimiento de una felicidad inesperada, pero, como Erdosáin, lleva las bases de su propia destrucción en la dinámica de su conciencia, la cual lo condena a aquella forma de derrota psíquica que el propio Benesdra intentará conjurar (con exiguos resultados, si consideramos su suicidio) con el método expuesto en *El camino total*.

Entre la degradación de sus posibilidades de intervención social y realización personal (encarnada en la insatisfacción laboral) y la posibilidad de un encuentro erótico cifrado en el encanto casi irreal de una conquista pura, el protagonista de Benesdra, en tanto acto de escritura del autor, parece coincidir con lo que David Viñas expresaba en torno a Arlt:

*Correlativamente, escribir, convertirse en escritor también participa de esa urgencia de pasaje entre el trabajo humillante y la magia seductora. (1971, 69)*

Como la traición para Silvio Astier, la conspiración para el Astrólogo y el amor depravado para Balder, la búsqueda que obsesiona a Zevi en pos de un erotismo opuesto



a su ideología parece entroncar en la tradición arltiana de la evasión. La procura de una realidad que por absurda y extraña vendría a devolver al sujeto la libertad que el sistema le ha extirpado. El universo arltiano coincide en esto con las inquietudes de Benesdra: Esta libertad busca en la aventura una forma de rebelión que, en la Argentina de los noventa, parece ser la única épica reservada a una izquierda desencantada, y El traductor se presta a construir la epopeya novelesca y la elegía psicológica de esta aventura final.

Hay en *El traductor*, además de una erotología paranoica, y en ocasiones un tratado sobre el poder, una “vocación utopizante” (223) claramente moderna, una búsqueda de coherencia que se opone radicalmente frente al relativismo postmoderno, pero que, por otra parte, se embriaga en las labilidades morales que permite en el plano de las relaciones emocionales.

Como en las novelas de Arlt, el realismo de Benesdra no sólo es psicológico, sino también fuertemente folletinesco: las situaciones grotescas, siniestras, delirantes, acaban por constituir un bestiario de experiencias rocambolescas que remiten a la argentinidad y a los noventa. Como *Los siete locos*, *El traductor* es una suerte de cruel territorialización de la experiencia bajo la efigie de un circo. Y es justamente este temperamento circense con que se despliegan las experiencias de Zevi - cierta sexualidad vulgarizada, cierto cinismo autocomplaciente y frívolo, cierto patetismo fracasado del intelectual – el que establece entre esta novela y la cultura mediática de los noventa (furor de los *talk show* y los programas de chimentos, de la hipersexualización de la televisión, del consumismo ramplón, del cinismo anti-intelectual, de la corte grotesca del menemato) un recorte isomórfico del territorio empírico de la clase media argentina de la época: la lógica del circo. Es esta suerte de *satiricón* lo que establece en *El traductor* tales coordenadas de época: por un lado, la pérdida de lo que podría verse como un espíritu de seriedad propio del discurso setentista en torno a lo político (Zevi se encuentra en plena la derrota ideológica, “en la noche de la incredulidad argentina”, 45) y, por el otro, el modo en que, así como la tipificación del dirigente neo-liberal se degrada a una red de conceptos como corrupción, desvergüenza, riqueza, etc., también el intelectual de izquierda viene a



participar de esta inversión axiológica, deviniendo desempleado, “ñoqui”, consumista cultural, filósofo ocioso o sociólogo “en pantuflas”.

El mundo arltiano se reproduce en Benesdra en la dimensión moral de inminencia y de aventura mental: todos los factores que han hecho de Zevi un hombre descentrado de sí mismo se expresan y emblematizan en la superación que de ellos plantea la narración. Ya no se trata de “pasar factura” a las causas eficientes de la alienación, sino de percibir una nueva fuerza, la voluntad de re-escribir las fronteras de la moral y de la propia personalidad sobre la base de la crisis.

*El traductor* hace gala de una reversibilidad que el lector no puede dejar de asociar a la novela decimonónica: una capacidad para evitar que la realidad social se suicide en la profundidad psicológica del personaje que en la actualidad quizás tenga su par sólo en Houellebecq, con quien comparte esa extraña voluntad de digresión monográfica típica en Tolstói o Victor Hugo, pero es exigua en la novela contemporánea en la medida en que el siglo XX ha producido una creciente especialización y separación de los géneros. La dimensión trágica de Zevi - en cierto sentido, profundamente judía - alcanza sus máximas potencialidades simbólicas en la medida en que la narración menos cede a abandonar el realismo del cual ha partido. Es precisamente esa apuesta completa por ceñir la proliferación empírica y discursiva de la novela a los límites de la representación realista de la vida psicológica del personaje, lo que le concede a la obra su particular y casi anacrónica consistencia conceptual.

## **2. LOS SORIAS DE ALBERTO LAISECA: LAS VELEIDADES JOYCEANAS DE UNA NOVELA TOTAL O UNA POÉTICA DE LA EXAGERACIÓN**

La obra de Laiseca tiene dos nacimientos: el primero, al comienzo de la dictadura, en 1976, con una breve novela a medio camino entre el policial negro setentista de alcances políticos (Feinmann, Martini) y la literatura *pop* de Puig y Soriano; el segundo, desde 1982, con obras canonizadas a lo largo de los ochenta en términos de producción



disruptiva y de heredera de aperturas receptivas propiciadas por *Literal* en los setenta y retrabajadas por *Babel* en la década siguiente. Si *Su turno para morir* podía leerse como una parodia del policial negro norteamericano, como símbolo *pop* casi político de la situación socio-histórica nacional, *Aventuras de un novelista atonal* (1982), *Matando enanos a garrotazos* (1982) y *La hija de Kheops* (1989) ya conforman ese corpus exótico de narrativa “rara” (para muchos sectores críticos, “despolitizada”), cuyo espacio es compartido por Aira, Caparrós, Guebel y otros autores que luego se nuclearían en torno a *Babel*. Sin embargo, ninguna de estas dos emergencias dan cuenta completamente de los alances del proyecto creador laisequeano. Antes de 1998, año de publicación de *Los sorias*, todas sus obras tematizan y ficcionalizan el advenimiento futuro de una gran novela total. Lo que durante los ochenta pudo parecer un juego metaliterario, demuestra en *Los sorias* la regia voluntad de conceder materialidad concreta a lo que, hasta el momento, parecía ser sólo el centro simbólico de su producción.

En *Aventuras de un novelista atonal* (1982), según Ricardo Piglia, “prólogo crítico y secreto a *Los sorias*” (2004, 8), se anticipa la existencia de la gran novela de Laiseca: su protagonista, escribiendo en una delirante pensión, planea el batacazo artístico de su obra maestra, novela atonal, “discontinuidad pura” (1982, 30), de “más de dos mil páginas” (ibid.), “totalmente impublicable” (44). Ya desde el comienzo construye la imagen de su futura novela (en realidad, hacia 1982 ya existía una primera versión completa) como una novela total, hiperbólica y enciclopédica, suerte de “aleph” donde se concentraría la *summa* del universo.

Laiseca, como Joyce, como Kafka, como Proust, ha escrito en el lenguaje de la mente, o mejor dicho, en el lenguaje de su propia mente.

Con *Los sorias* llegamos a un libro definitivamente inclasificable, a las últimas consecuencias de la experiencia literaria de Laiseca. ¿Qué pasa en la obra? Explicarla es traicionarla. No se puede reducir su complejidad a unas cuantas líneas. En el trasfondo de su pluralidad extravagante, quizás encontramos un miedo, el miedo de un hombre a ser destruido por los otros (y, en el fondo, por su padre); y de ese miedo se declina una fantasía o un sueño delirante, como el de Alicia, donde todo es amenazante y excesivo,



donde todo es una proyección extraviada de la realidad. Como la clásica novela dieciochesca de Xavier de Maistre, *Los sorias* puede leerse como un *Voyage au tour de ma chambre*, como un viaje por la intimidad de las fantasías humanas, de sus obsesiones y “manijas” (como gusta llamarlas el autor), por un mundo en parte pesadilla, en parte sueño húmedo, supurante de una mezcla indesbrozable entre goce y dolor, entre omnipotencia y fragilidad; la placentera aventura del poder.

En un mundo donde los estímulos audiovisuales han reemplazado casi totalmente lo que McLuhan llamara la galaxia Gutenberg, Laiseca realiza una altísima apuesta final por forjar un lenguaje donde la imaginación intenta derrotar al estímulo prefabricado: una última gran cruzada de la literatura, pero de una literatura contaminada, infectada y permeable a ese exterior que intenta conjurar, una literatura que busca en la exageración y la distorsión una zona liminar de la realidad: un “camino secreto” que, como gustaban decir los románticos alemanes, “siempre va hacia adentro”.

El prólogo de Piglia a *Los sorias* pone en escena, entre otros elementos, un acontecimiento semi-legendario del campo literario actual: *Los sorias* como “obra maestra secreta”, como obra oculta, impublicable, subterránea, que finalmente emergería en busca de su justo reconocimiento. Esta construcción es, en cierto punto, poco más que una mitificación: hacia 1998, ni la obra de Laiseca era tan subterránea (leída antes de su publicación por agentes centrales del campo, como Piglia, Fogwill y Aira; casi publicada a comienzos de los noventa por una editorial española que canceló el contrato por problemas financieros), ni su posición como autor tan marginal (mitificado por *Babel*, amparado por figuras como Osvaldo Soriano, publicado por editoriales de amplia distribución, como Corregidor, Sudamericana, Tusquets y el célebre sello Biblioteca del Sur, de Planeta). Ahora bien, lo relevante de la construcción de su condición periférica es el efecto de sentido que comporta, a saber, la posibilidad de alinear los efectos de su literatura a una horma de la tradición literaria nacional ligada a las obras maestras cuya valoración fue tardía (Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Osvaldo Lamborghini), obras que, de una u otra forma, establecen el delirio y la invención como puntos de partida para hacer funcionar textos más o menos alegóricos de la experiencia socio-histórica argentina.





Esta mitificación resulta homóloga al mito de la “literatura joven”, denunciado por Elsa Drucaroff (2011, 48-100), donde los autores de *Babel* y Biblioteca del Sur cristalizaron su juventud hasta más de veinte años después de su emergencia, invisibilizando el advenimiento de nuevas promociones, realmente jóvenes.

*Los sorias* es una novela atravesada por una percepción subjetiva de ciertas claves políticas de la experiencia socio-histórica argentina que abarca desde el primer momento de concepción de la novela, a mediados de los años sesenta, hasta su publicación en los noventa. Una de las claves fundamentales, y un signo cuyo funcionamiento textual es ambiguo, es la relación que se establece entre los sorias (los enemigos e invasores) y el “cabecita negra”. En un pase de permutación semiótica, Laiseca convierte la experiencia autobiográfica del primer capítulo (la convivencia hostil en una pieza de pensión con Juan Carlos y Luis Soria, dos hermanos de la clase proletaria) en una guerra total y surrealista donde el apellido de los llamados “enemigos de pieza” se convierte en el adjetivo gentilicio de una civilización rival.

### **3. EL DESIERTO Y SU SEMILLA DE JORGE BARÓN BIZA: EL ESCÁNDALO TEXTUAL**

*Barón Biza. El inmoralista* (2007), biografía de Raúl Barón Biza escrita por Christian Ferrer, utiliza entre sus fuentes primarias tanto la novela como los testimonios directos del hijo. Este libro, que busca propiciar el advenimiento de una nueva figura “maldita” al canon de marginales que ha logrado configurarse en la última década y media por el periodismo cultural, puede leerse, de alguna manera, como la contracara documental del *El desierto y su semilla*. Y digo contracara, no extensión, puesto que el propio Barón Biza ha puntualizado la distancia de su novela con respecto al género biográfico, y se ha lamentado de que, sin embargo, el valor literario que quiso imprimir a su novela haya sido evidentemente desestimado por la recepción crítica en favor del contenido documental del texto (entrevista en *Página/30*):



El libro fue bien recibido, sí. Pero se leyó mucho lo autobiográfico y el sufrimiento no legitima la literatura. Lo que legitima la literatura es el texto.

En este fragmento se percibe la ansiedad del autor por alinear su obra dentro de las pretensiones literarias de la novela, sin que por ello su contenido deba concebirse estrictamente como ficción: sería en la manipulación discursiva, y no en la creación diegética, donde radicaría el “legítimo” valor literario. De este modo, Barón Biza propone una obra “maldita”, a imagen y semejanza de la desenfrenada vida y obra de su padre, pero sin depender de éstas como si se tratara de una mera escritura testimonial, sino que busca reproducir el escándalo como estrategia literaria donde el eje no es ni el padre ni el acontecimiento referido, sino el discurso que los reconstruye. Quizás, y en la medida en que lo autobiográfico es en esta obra menos el objeto que el pretexto, podría leerse *El desierto y su semilla* como una forma de autoficción (siguiendo el concepto de Philippe Lejeune), tal como lo es, por ejemplo, *En busca del tiempo perdido*, de Proust, o *Viaje de un largo día hacia la noche*, de Eugene O’Neill: literatura en primera persona y de inspiración autobiográfica, pero no *autobiografía*. A ello podría argüirse, claro está, que Barón Biza, a diferencia de Proust u O’Neill, no elude los nombres reales de aquellos que protagonizaron los sucesos, y es, sin duda, esta característica una de las que más ha privilegiado la lectura amarillista de la novela, la recepción de ésta más como un escándalo textual – que vendría a contribuir al esclarecimiento chismográfico de un culebrón farandulesco de moderado valor histórico - que como la emergencia de una expresión literaria. Y es precisamente esta forma de recepción la que ciñe la inicial posición de esta obra en el campo literario argentino a, por decirlo de alguna forma, el *esprit de corps* menemista de la década del noventa, época de progresiva intensificación de la llamada “TV basura”, del periodismo sensacionalista y del circo mediático. Al lamentar la lectura biografista de su novela, Barón Biza señala un aspecto cardinal de la ilegibilidad de su proyecto literario: mientras que en Benesdra, Caparrós o Laiseca, esta limitación se supedita a la extensión y pretensión hiperbólicas de las obras – impublicables, inconsumibles -, *El desierto y su semilla* singulariza los límites



receptivos que la frívola representación de lo cultural durante el período menemista imprime en el texto. La novela ha requerido del refinamiento del *sensorium* literario operado durante la siguiente década y media por ciertos sectores críticos (tanto en la academia como en el periodismo cultural) para tomar una posición más meritoria y autónoma en la configuración del canon literario nacional.

#### **4. LA HISTORIA DE MARTÍN CAPARRÓS: LOS ALCANCES POLÍTICOS DE LA INVENCION APÓCRIFA**

Con *La Historia*, Caparrós construye una obra ciclópea, a medio camino entre *La rama dorada* de Frazer y “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” de Borges. Como las tres novelas analizadas previamente, *La Historia*, de Martín Caparrós, se asienta en la historia de las asignaturas pendientes de la cultura argentina. Si *Los sorias*, de Laiseca, venía a cumplir la falta de “novela total”, la deuda nunca saldada de un *Ulises* criollo; si *El traductor*, de Benesdra, ponía las bases para lo que Piglia invocaba como una necesaria neo Boedo; si *El desierto y su semilla*, de Barón Biza, establecía la zona de incomodidad entre la dimensión del escándalo sensacionalista, estandarte de la cultura mediática del menemismo, y el valor literario; pues entonces *La Historia*, de Caparrós, se procura la satisfacción, aunque bien no sea imaginaria, de otra necesidad nacional: la ausencia de un mito de origen, de una cosmogonía simbólica que dé sentido al “crisol de razas”. Sin embargo, este mito de origen, lejos de la atemporalidad aséptica de los mitos de la cultura de masas (Evita, el Che Guevara, Gardel, Maradona, Borges), se apoya en la existencia de una civilización precolombina que habitó el territorio argentino, en la zona de los Valles Calchaquíes, y que llenaría ese vacío identitario que, a diferencia del resto de Latinoamérica, la carencia de grandes culturas indígenas instauró en la cultura nacional.

Como en *Los sorias*, el objetivo de *La Historia* es imaginar un universo, es construir una civilización desde sus cimientos, sólo que mientras Laiseca funda ese reino en las posibilidades expresivas del inconsciente, a partir de un delirio que mucho tiene de la escritura automática del surrealismo, Caparrós lo funda sobre los pliegues de la verdad



histórica, sobre aquellas zonas de posibilidad y verosimilitud que permiten la bastimento de lo apócrifo. Tal es así que la obsesión por el detalle, por la confección de una máthesis contrafáctica apoyada en “lo posible”, guía toda la extraña tarea de Caparrós. Extraña, principalmente, en la voluntad de su magnitud que comparte, con *Los sorias* y *El traductor* especialmente, un cierto cariz anacrónico. Un libro cuyo tiempo de escritura, cuyo nivel de pormenor, parece más propio de una época sin premuras periodísticas, académicas o editoriales, y cuya rentabilidad parece configurar un asunto secundario.

## CONCLUSIÓN

Las cuatro novelas analizadas, quizás las piedras angulares en la construcción de un canon de la literatura argentina de los últimos veinte años, pueden ser leídas como *metáforas epistemológicas*, en términos de Umberto Eco, de la década menemista. No sólo la tematización de la historia, la política, la sexualidad y la familia, sino que también la forma de poner estos elementos en escena - sea a través de la disolución de toda máthesis representativa en Laiseca, del retorno a la denuncia histórica a través de lo apócrifo en Caparrós, de la elevación de una sexualidad paténica a síntoma social en Benesdra o de la reconstrucción de la memoria familiar como metonimia de la decadencia de ciertos sectores de la sociedad nacional en Barón Biza - concede a estos textos transgresores el estatuto de *metáforas epistemológicas* de la experiencia social e histórica de la Argentina. Según Umberto Eco:

El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, sino como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja – a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución



del concepto de figura – el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad. (1992, 89)

#### **CORPUS:**

- BARÓN BIZA, Jorge (1998) *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Simurg.
- BENESDRA, Salvador (2012) *El traductor*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. [1° ed. Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 1998]
- CAPARRÓS, Martín (1999) *La Historia*. Madrid: Norma.
- LAISECA, Alberto (2004) *Los sorias*. Buenos Aires: Gárgola. [Buenos Aires: Simurg, 1998]

#### **BIBLIOGRAFÍA GENERAL:**

- AIRA, César (1989) “Una máquina de guerra contra la pena” en *Babel*, 12.
- AVARO, Nora (2005) “Benesdra, el gran realista” en Avaro, Nora (et al.) *Los clásicos argentinos. Sarmiento-Hernández-Borges-Arlt*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- BERGARA, Hernán (2013) “Plagios con un plagio de plagios” en LAISECA, Alberto. *Por favor, ¡plágienme!* Buenos Aires: Eudeba. pp.9-21
- BLOOM, Harold (1992) *La cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- CANAL, Mariano (2012) “Balance a mitad de camino” en *Ñ. Revista de Cultura*, 463. pp.28-29.
- CARBONE, Rocco/CROCE, Marcela (comps.) (2010) *Diccionario razonado de la literatura y la crítica argentinas (Siglo XX)*. Tomo I: A-G. Buenos Aires: El 8vo. Loco.
- CONTRERAS, Sandra (2002) *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DRUCAROFF, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- ECO, Umberto (1992) *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta.
- FOGWILL, Rodolfo (2008) “Fractal: una lectura de *Los Soria* de Alberto Laiseca” en *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva.



GANDOLFO, Elvio (2012) "Prólogo" en BENESDRA, Salvador. *El traductor*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

KOHAN, Martín (2005) "Significación actual del realismo crítico" en *Boletín/12 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*.

KURLAT ARES, Silvia (2006) *Para una intelectualidad sin episteme. El devenir de la literatura argentina (1974-1989)*. Buenos Aires: Corregidor.

JITRIK, Noé (2003) "Entrevista a Noé Jitrik" en *Literatura: teoría, historia, crítica* N°5. Bogotá: Departamento de Literatura – Universidad Nacional de Colombia.

LIBERTELLA, Mauro (2012) "Los mejores títulos del 2012" en *Ñ. Revista de Cultura*, 481. pp.6-11.

LO PRESTI, Flavio (2012) "Rescate. Salvador Benesdra. La máquina de pensar paranoias" en *Ñ. Revista de Cultura*, 482. pp.20-21.

PIACENZA, Paola (2001) "Novelas largas y extraordinarias (*Los Sorias*, de Alberto Laiseca, y *La Historia*, de Martín Caparrós)" en VÁZQUEZ, María Celia/PASTORMERLO, Sergio (comps.) *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba.

PIGLIA, Ricardo (2005) *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.

----- (2009) "La vanguardia ve a la cultura dominante como algo a lo que hay que poner en cuestión" [entrevista de Ángel Berlanga] en IPARRAGUIRRE, Sylvia (coord.) *La literatura argentina por escritores argentinos. Narradores, poetas y dramaturgos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

POENITZ, Paula Beatriz – FERROGGIARO, Federico Gonzalo (2009) "Lo arltiano, el destino, Benesdra" en *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*. Rosario.

PRIETO, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfagurara.

SARLO, Beatriz (2007) "Poderes benevolentes" en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (2007) "Una cultura, varias ciudades, dos novelas (1999)" en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

12 / 13 / 14  
SEPTIEMBRE / 2013  
**XVII**  
JORNADAS  
NACIONALES  
DE INVESTIGADORES  
EN COMUNICACIÓN



Universidad Nacional de General Sarmiento  
Licenciatura en Comunicación (IDH)  
Provincia de Buenos Aires

**Red**  
NACIONAL  
de investigadores en  
COMUNICACIÓN

UNGS

<http://www.redcomunicacion.org/>

**ISSN 1852-0308**

TOMÁS, Maximiliano (2013) “Una novela extraterrestre” en *Quid*, 45. Abril-Mayo. Buenos Aires. Ilhsa.

VIÑAS, David (1971) “El escritor vacilante: Arlt, Boedo y Discepolo” en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo XX. pp.67-73.