Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

20 | 2019
Situación

El retorno de lo contemporáneo: crisis e historicidad en *El año del desierto* de Pedro Mairal

Le retour du contemporain : crise et historicité dans L'année du désert de

Pedro Mairal

The Return of the Contemporary: Crisis and Historicity in Pedro Mairal's Year of the Desert

Nicolás Campisi

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/8361>

DOI: 10.4000/lirico.8361

ISSN: 2262-8339

Publisher

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Electronic reference

Nicolás Campisi, « El retorno de lo contemporáneo: crisis e historicidad en *El año del desierto* de Pedro Mairal », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 20 | 2019, Publicado el 01 julio 2019, consultado el 02 junio 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/8361> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lirico.8361>

This text was automatically generated on 2 June 2020.

Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

El retorno de lo contemporáneo: crisis e historicidad en El año del desierto de Pedro Mairal

*Le retour du contemporain : crise et historicité dans L'année du désert de
Pedro Mairal*

*The Return of the Contemporary: Crisis and Historicity in Pedro Mairal's Year of
the Desert*

Nicolás Campisi

- ¹ Hacia la mitad de *El año del desierto* (2005), novela de Pedro Mairal que tiene como fuente de inspiración la crisis socioeconómica de 2001 en Argentina, el régimen de historicidad que permite organizar las experiencias del tiempo¹ se desvanece por completo, de tal manera que incluso las adivinas se muestran incapaces de predecir el futuro de sus clientes: “Las adivinas del Bajo nos agarraban la mano y podían adivinarnos todos los detalles de nuestro pasado, pero no eran capaces ni de decirnos si nos íbamos a morir al día siguiente” (141). El agente de la crisis es “la intemperie”, un fenómeno natural que opera bajo una lógica de regresión espacio-temporal. Por un lado, produce un gradual avance de la llanura pampeana hacia la ciudad de Buenos Aires; por otro, una involución hacia el pasado nacional. La narradora, María Valdéz Neylan, está condenada a envejecer mientras vuelve al pasado en su condición de huérfana de la historia y revive en carne propia la angustiosa narrativa de sus antepasados irlandeses. A lo largo de trescientos sesenta y cinco días, por lo tanto, María experimenta no sólo un año sino toda la historia argentina en orden regresivo. De manera simbólica, María cumple veintitrés años el día en que se pone en marcha la intemperie, lo que deja al descubierto el funcionamiento social del tiempo en la novela: a saber, el desfase entre el envejecimiento personal y el retroceso colectivo, entre la historia del individuo y el tiempo de la nación². Mientras tanto, *El año del desierto* propone una relectura de la tradición literaria, un nuevo ordenamiento del canon nacional, en un contexto cultural en el que predominan los discursos apocalípticos sobre el fin de la literatura (Premat 2018: 106). En contraposición con el orden

progresivo de las novelas de genealogía, *El año del desierto* es un texto que se construye a sí mismo con los restos de la literatura argentina y que vuelve hacia atrás con el propósito de encontrar filiaciones literarias que le permitan enmarcar el presente de la crisis.

- 2 A la luz de estas observaciones, este trabajo argumenta que *El año del desierto* pone en escena los principales lineamientos de la crisis contemporánea del tiempo y, en particular, la posición de inactualidad con la que un escritor como Mairal responde a ella. Así, la lógica temporal que la novela moviliza a través de “la intemperie” se traduce en la continua actualización de todos los momentos del pasado y en la caída del futuro en tanto “tiempo gramatical” u horizonte de cambio (Steiner 2001: 6-7). En este contexto, *El año del desierto* pone de relieve el estado de ánimo que trajo aparejado el cambio de milenio: la sensación de que el presente de la crisis significó una “metabolización de todos los pasados y todos los futuros”³ (Ruffel 2018: 13, mi traducción). Situándose en la estela de los escritos de Bergson, Paolo Virno sostiene que actualmente habitamos una condición poshistórica cuya patología dominante es el “falso reconocimiento” o el *déjà vu*, esto es, la sensación de que el momento contemporáneo es una fiel réplica de un original que nunca existió como tal (2003: 15). El estado de ánimo que se deriva del *déjà vu* es, según Virno, uno de apatía ante un futuro que ya está predeterminado, de modo que el individuo se vuelve un “espectador de las propias acciones, como si ellas fueran parte de un guion ya conocido o invariable” (16-17). Como encarnación de esta apatía ante un futuro que ya ocurrió, María se ve arrastrada por la corriente de la historia y se convierte en una espectadora de su propia vida. En última instancia, la novela de Mairal conjura la figura del escritor contemporáneo como un huérfano o un desheredado, como alguien que borronea las diferencias entre copia y original, entre continuidad y ruptura, al apropiarse de todos los códigos, las formas y los protocolos de la historia literaria.

La temporalidad de la crisis

- 3 Los primeros capítulos de *El año del desierto* reflejan el clima neoliberal a través de la transformación del ciudadano en *homo œconomicus*, la glorificación del individuo y la aspiración al éxito profesional. Entre los efectos nocivos de la racionalidad neoliberal, Wendy Brown señala la falta de garantías de seguridad, protección y sobrevivencia a la que estamos sujetos al quedar en manos de firmas, organismos y/o estados cuya única preocupación es su posicionamiento competitivo (2015: 37). Esta intemperie simbólica y material es la que experimenta María cuando la echan de la compañía de inversiones para la que trabaja como secretaria. El segundo capítulo de la novela se intitula “Suárez & Baitos”, el nombre de este conglomerado financiero que tiene su sede en una de las torres más altas de la ciudad, la torre Garay. El nombre de la torre remite al fundador de la ciudad de Buenos Aires (Juan de Garay) y delinea la novela como un viaje a la semilla del “capitalismo salvaje” que, a contrapelo de la cronología histórica, tiene su punto de partida en la crisis socioeconómica del 2001 y su momento de ebullición en la época colonial (Mairal 2005: 199). La calle en la que está ubicada la torre, después de todo, se llama Reconquista y queda a unas cuadras de la Plaza de Mayo, el lugar de fundación de la ciudad. Al principio de la narración, el contraste entre el caluroso verano porteño y el ambiente acondicionado del edificio impone un corte tajante entre naturaleza y cultura, como si la torre fuera una fortaleza inmune al paso del tiempo.

Estas sospechas iniciales se confirman cuando la torre Garay, a contramano del paisaje urbano que está siendo arrasado por la intemperie, se mantiene intacta. Así, la torre pasa a representar la figura dialéctica de sitio fundante y último bastión del modelo neoliberal⁴. La imagen final de uno de los socios de la firma, Baitos, convertido en caníbal resume el *ethos* neoliberal de la compañía financiera en tanto “un hormiguero de tipos hambrientos” (268).

- 4 La implosión del modelo neoliberal también se hace visible en el ámbito de las relaciones de pareja, de modo que la clase social deviene un obstáculo infranqueable en la formación de lazos afectivos. La atracción de María por su novio Alejandro se debe, en buena medida, a que éste ocupa una posición socioeconómica antitética a la suya: es un “morocho, con rasgos fuertes” que trabaja de “motoquero” en un servicio de mensajería y que la llama “Mery” (una criollización de su nombre inglés) (10). En este sentido, la relación entre ambos permite hacer una radiografía de los “años de espejismo” que se vivieron desde la transición democrática hasta mediados de los noventa (Sarlo 2001: 13). A medida que los altos sectores políticos y sociales se entregaban a la fantasía consumista del *shopping mall* y las marcas internacionales, ostentando un estilo de vida que concebían como un “fenómeno duradero”, las clases bajas fueron perdiendo los derechos básicos hasta caer en la indigencia (13-14). Al principio de la novela María vive recluida en esta “burbuja” pequeñoburguesa, al mantenerse ajena a las protestas contra la intemperie, reminiscentes de los “cacerolazos” que tuvieron lugar tras el estallido de la crisis y la renuncia del presidente de la nación, Fernando de la Rúa (Mairal 2005: 10). Mientras Alejandro asiste a las manifestaciones y desaparece luego de ser convocado al servicio militar obligatorio, María le dedica toda su atención a un costoso vestido que quiere comprar para la fiesta de fin de año. Antes de la crisis, la pareja vive el presente como un callejón sin salida o un tiempo fuera del tiempo, aunque María es consciente de que “algún día [la relación] se iba a terminar porque no podía durar siendo los dos tan distintos” (22). A medida que María se va convirtiendo en una irlandesa de pura cepa al adoptar el aspecto físico de su bisabuela, Alejandro deviene un bárbaro que se une a las filas del ejército de Juan Martín Celestes (figura invertida de Juan Manuel de Rosas). Se trata, al fin y al cabo, de una figuración de los efectos de “desmodernización” que impuso la crisis, en la medida en que las altas esferas sociales se encerraron en los confines de *countries* o barrios amurallados, mientras que las clases bajas quedaron sujetas a la intemperie de las villas miseria.
- 5 En este contexto, *El año del desierto* configura el presente de la crisis como un eterno retorno de catástrofes anteriores. Cuando María asume el rol de enfermera en una clínica de salud pública que ha dejado de recibir apoyo estatal, se hace evidente que pensar el cuerpo ciudadano a partir de su inscripción nacional se ha vuelto un anacronismo:
- 6 Sentía que los cuerpos que lavaba y cuidaba eran siempre el mismo cuerpo. Un mismo cuerpo que ayudaba a curar para que pudiera irse y reaparecía enfermo, baleado, humillado, sucio, y otra vez había que limpiarlo, desinfectarlo, atenderlo para que volviera a salir y lo volvieran a mandar destrozado. (84)
- 7 La pregunta que subyace a esta descripción es: si el cuerpo social es siempre el mismo, ¿cómo dar cuenta de un presente que no admite el recambio generacional? O mejor: ¿cómo pensar el concepto de nación frente a este presente que transcurre en un *loop*, frente al incesante deterioro del cuerpo ciudadano? Por un lado, este es un indicio de la

apatía que Virno asocia con el fin de la historia, con el estado de ánimo de una generación –la del cambio de milenio– que ya no puede trazar distinciones entre “antes” y “después” y que, por lo tanto, está condenada a revivir todos los momentos del pasado como si fueran la materia del porvenir (2003: 17). Así, el presente se vive como una serie de repeticiones de un falso original, como un receptáculo temporal que –en palabras de Ludmer– “contiene todos los pasados y también el futuro, que “ya fue”” (2010: 96).

- 8 Por otro lado, esta escena muestra cómo la crisis resquebraja el papel del estado en tanto garante de un horizonte de expectativas para el cuerpo ciudadano. Como señala Sarlo, “cuando un cuerpo padece, sale del tiempo de la historia, pierde su posibilidad de proyectarse hacia adelante, borra las señales de sus recuerdos” (2001: 17). En este sentido, la novela de Mairal hace “un mapa de la desidia” en la que ha caído el cuerpo nacional y, por ende, el concepto mismo de nación en tiempos de crisis, porque las instituciones han alcanzado tal nivel de deterioro que “lo argentino” ha dejado de ser una categoría dadora de sentido (2005: 78). De hecho, el retroceso temporal corre en paralelo a la transformación del estado nación en una estructura simbólica obsoleta: los inmigrantes se convierten en emigrantes, la lengua deviene primero un “cocoliche” y luego desaparece como tal (el último capítulo se titula “En silencio”), la ciudad pasa de “gran aldea” a *terra incognita*.
- 9 La lógica regresiva de la novela evoca la teoría de los “invariantes históricos” de Ezequiel Martínez Estrada, basada en su visión de la historia argentina como una continua reencarnación de los tipos sociales descritos por Sarmiento en el *Facundo* y, en general, como una reaparición de dinámicas que tuvieron sus raíces en el período colonial. Martínez Estrada lleva adelante una “meditación de lo viejo en lo nuevo, de la vejez en lo contemporáneo” (2001: 112) al considerar al gaucho como un “conquistador venido a menos” (1996: 32), al funcionario moderno como un caudillo decimonónico, de tal manera que la conquista habría instaurado una serie de “ocultas fuerzas tectónicas” que se encuentran en un permanente estado de metamorfosis (2001: 54). En *El año del desierto*, Mairal arroja nueva luz sobre los invariantes históricos de la nación –en tanto *déjà vu*– al mostrarlos de manera invertida (los capitalistas, por ejemplo, se convierten en unitarios y luego en caníbales) y al postular la imagen de las fuerzas regresivas como placas tectónicas que pueden salir a la superficie en cualquier momento: “Debajo de la ciudad, siempre había estado latente el descampado” (2005: 156). Pero Mairal exhibe la lógica de estas repeticiones en tanto y en cuanto le permiten reflexionar sobre el “presente amplio” de la crisis⁵, un presente que reúne restos de otros tiempos y espacios, que reactiva estructuras sociales que parecían estar sepultadas pero que, al contrario, aún permanecen vigentes. A modo de ejemplo, María atraviesa una escala descendente de estatutos sociales a lo largo de la novela: es secretaria en una multinacional, enfermera, prostituta en el puerto de Buenos Aires y, por último, cautiva de una tribu indígena. Esta gradual pérdida de los derechos de la mujer, antes que servir como una mera recapitulación histórica, es una crítica directa de “la zona gris” del sector terciario informal que se instauró durante la época neoliberal en Argentina y que se agravó en el período pos-crisis (Sarlo 2001: 114).

El deterioro de lo nuevo

- 10 “Antropoceno” es el nombre con el que Paul Crutzen, químico holandés, designó el arribo de una nueva era planetaria caracterizada por las acciones devastadoras de los seres humanos en tanto agentes geológicos. La “Gran Aceleración” de las últimas décadas habría sido la exacerbación de una fuerza geológica cuyas raíces se remontan a la Revolución Industrial (Speranza 2017: 10-11). Se trata de una historicidad que ha borrado las fronteras entre cultura y naturaleza y que llama a pensar lo humano a partir de temporalidades no antropocéntricas (cosmológicas, materiales, minerales) que están reconfigurando el *sensorium* de lo contemporáneo, de lo que tradicionalmente hemos entendido por “presente” (Giorgi 2017: 99). Desde esta perspectiva, la intemperie como fuerza geológica de “desertificación” se corresponde con la lógica del Antropoceno, toda vez que las temporalidades no humanas revelan el carácter anacrónico que subyace a lo contemporáneo y, por lo tanto, desarticulan la narrativa de la historia nacional como una serie de procesos modernizadores. De ahí la centralidad que ocupan en *El año del desierto* los objetos inanimados, los monumentos y los artefactos tecnológicos. En la novela de Mairal los objetos atraviesan un año como si estuvieran atravesando siglos enteros, se convierten en falsas copias de sí mismos y aparecen en lugares inusitados, apartados de su contexto y funcionalidad originales.
- 11 Así, *El año del desierto* lleva al límite la metáfora de “una sociedad volcada a revolver en sus basuras” (Gorelik 2004: 247). Los materiales del presente de 2001 se reciclan en diferentes contextos y períodos históricos: el líder de una tribu indígena –antiguo colectivero– fabrica su toltería con un chasis de colectivo, mientras que los indígenas no pelean con lanzas sino con cuchillos Tramontina. La disparatada trayectoria de estos materiales no humanos muestra la contracara del instante absoluto, del régimen de historicidad presentista propio del capitalismo tardío⁶ (François Hartog), del trabajo como una temporalidad 24/7 de duración sin pausas⁷ (Jonathan Crary) y, sobre todo, de los objetos como mercancías insertadas en una cadena de producción industrial. De esta manera, Mairal problematiza la asociación de lo contemporáneo con el presentismo y la novedad, mostrando el envés de un capitalismo neoliberal que produce, no bienes de consumo, sino ruinas, fósiles y obsolescencia.
- 12 La moda se vuelve el blanco principal de este ataque a lo contemporáneo en tanto presentismo. En los primeros capítulos, María se prueba un vestido azul que excede su presupuesto pero quiere pagar en doce cuotas (es decir, de forma diferida a lo largo del año). Si al comienzo de la obra el vestido azul simbolizaba la proyección del futuro, en el último capítulo se ha vuelto un pedazo de tela “irreconocible, mugriento, hecho harapos” (2005: 271). Es recién entonces, cuando ya ha transcurrido un año y el vestido ha perdido su valor de intercambio, que María puede adueñarse de él. Así, la moda se convierte en la metáfora por excelencia de un presente que vive devorándose a sí mismo y dejando ruinas tras de sí. Para Agamben, “el estar a la moda, como la contemporaneidad, comporta cierta ‘soltura’, cierto desfase, en el que su actualidad incluye dentro de sí una pequeña parte de su afuera, un matiz de *demodé*” (2011: 25). En este sentido, la intemperie funciona como un “dispositivo temporal” que desvela las tensiones entre lo actual y lo inactual, lo moderno y lo arcaico, que forman parte de lo contemporáneo (Premat 2017: 338). El vestido pasa de ser un fetiche, una mercancía, a adoptar una funcionalidad más primigenia: proteger a María de la intemperie. Por otra parte, esta es una reescritura de *El vestido rosa* de César Aira, un texto que cuenta las

idas y vueltas de un vestido a través del desierto pampeano en el siglo XIX y que, según Fermín Rodríguez, subvierte “la continuidad de una historia progresiva que representa la ocupación del espacio y la constitución del Estado como un proceso lineal orientado por las fuerzas del progreso” (2010: 362). Las idas y vueltas de los objetos inanimados, por lo tanto, amplían el prisma de lo que entendemos por “presente” al suspender la linealidad del progreso y sacar a la superficie las ruinas que yacen detrás de él.

- 13 En este contexto, *El año del desierto* interroga el presente de la aceleración tecnológica a partir de su rápida obsolescencia. Así, el escritor se convierte en un arqueólogo que revuelve los residuos que va dejando atrás el presente fosilizado del Antropoceno. La aceleración tecnológica, como indica Jesús Martín-Barbero, ha instalado un “presente continuo”, “una sucesión de sucesos en la que cada hecho borra el anterior”, de modo que estaríamos viviendo una época poshistórica que se traduce en “una sensación de sin-salida” (2000: 142). De hecho, la amnesia es uno de los síntomas más comunes entre los personajes de la novela, como si en el retroceso temporal fueran perdiendo la capacidad de distinguir entre el “antes” y el “después”, entre lo nuevo y lo viejo. La amnesia se vuelve un fenómeno colectivo conforme se va rebobinando la historia nacional y borrando el recuerdo del presente de 2001. Este es el caso, por ejemplo, de una cautiva que lee manuales de electrodomésticos como si fueran novelas de ciencia ficción.
- 14 Aún más simbólico es el caso del padre de María, cuya obsesión con los noticieros televisivos le induce un “coma catódico”, esto es, un trastorno que afecta a los “televidentes compulsivos” cuando el aparato tecnológico deja de funcionar, de ser un medio de acceso a la realidad (2005: 76). En este sentido, quizás otro síntoma del retroceso temporal sea la nostalgia, pero no del pasado o el futuro, sino –como indica Jesús Montoya Juárez– una “nostalgia de lo contemporáneo, de un presente que adopta la textura de lo que se halla al borde de su extinción” (2016: 281). Más que cualquier otro fenómeno, el virus informático conocido como Y2K o “problema del año 2000” simbolizó el miedo a perder todos los datos almacenados en la red, una sensación de desconfianza ante los dispositivos digitales como archivos del conocimiento humano. *El año del desierto* refleja esta paranoia colectiva en más de un sentido. El primer indicio de retroceso tecnológico, por ejemplo, es el reemplazo de computadoras por máquinas de escribir en el lugar de trabajo, lo que María percibe como un fenómeno que se está llevando “a la tumba de los electrodomésticos toda la memoria de vida” (2005: 12). Ante todo, la novela de Mairal muestra que lo nuevo trae consigo el momento de su propia obsolescencia y, por lo tanto, que el período que llamamos “contemporáneo” es cada vez más efímero.

Habitar la tradición

- 15 En este panorama, *El año del desierto* plantea la pregunta por cómo escribir durante y después de la crisis, imaginando nuevas formas de apropiarse de la tradición frente a la pasiva lógica neoliberal de mercancías y consumo. Ante esto, la novela de Mairal recurre al procedimiento del reciclaje, incluso de la piratería, que en la Argentina pre- y pos-crisis se reflejó en la actividad nocturna de los cartoneros y en el surgimiento de economías informales (como fue el caso de la feria ilegal de La Salada) en el marco de lo que Verónica Gago llama un “neoliberalismo desde abajo”, en otras palabras, “una poderosa economía popular que mixtura saberes comunitarios autogestivos e intimidad

con el saber-hacer en la crisis como tecnología de una autoempresarialidad de masas” (2014: 12). Mientras que en el reciclaje entra en juego la reutilización de materiales cuyo valor de uso parecía agotado, la piratería pone de relieve la tensa relación entre original y copia, entre lo auténtico y lo falso. Como indica Nicolas Bourriaud, a partir de los años noventa las prácticas artísticas empezaron a tener lugar en un simbólico “mercado de pulgas”, una plataforma donde “se reorganiza [...] la producción del pasado”, ya que contiene productos de diversas procedencias a los cuales el artista debe dar nuevos usos (2014: 30). Este contexto estético y socioeconómico arroja una nueva luz sobre *El año del desierto*, una novela cuyas referencias parecen abarcar toda la tradición literaria nacional, como si el presente de la crisis fuera el disparador de una estética que se deleita en la “disposición caótica”, en la “reunión temporaria y nómada de materiales precarios” (Bourriaud 2014: 29). En la novela de Mairal las referencias al canon nacional son fugaces y omnipresentes a la vez (desde la gauchesca y *El matadero* de Echeverría hasta la obra de Borges, que aparece y desaparece a lo largo del texto), de tal forma que producen en el lector una sensación de *déjà vu* (o *déjà lu*) y difuminan las diferencias entre copia y original.

- 16 Más que un agotamiento de las posibilidades literarias en el cambio de siglo, este procedimiento postula un nuevo “relato de comienzo” (Premat) o “relato de filiación” (Dominique Viart). Hoy en día, interrogar los relatos de comienzo implica, según Julio Premat, “situarnos en un momento cultural marcado por la inestabilidad, la superposición y la rapidez” (2016: 12). Estos imaginarios temporales recorren el arco narrativo de *El año del desierto*. Si lo contemporáneo ha sido engullido por el presente omnívoro de la crisis, el acto de escritura es una navegación por la historia nacional y la tradición literaria en un intento por restaurar sentidos y modos de situarse ante el tiempo. La novela de Mairal borrona el relato genealógico de rupturas y continuidades, encapsula toda la historia literaria en un mismo instante para oponerse, así, al régimen de historicidad presentista que –según Hartog– rige en el mundo contemporáneo. Este gesto se vuelve notorio desde el primer capítulo de la novela, un prólogo que es también un epílogo, un relato de comienzo que es a su vez la anticipación de un desenlace. Allí, María escribe desde una ciudad europea (posiblemente, desde la Irlanda de sus antepasados), donde se desempeña como bibliotecaria, enseña en un colegio de mujeres y es la encargada de la mapoteca. La metáfora cartográfica resulta significativa, porque la tradición ha pasado a ser un “pastizal”, una *tabula rasa* que tiene que ser poblada desde cero, y María es la única persona capacitada para trazar nuevas combinaciones de planos (2005: 8). Los contornos borrosos del momento histórico (¿un futuro distópico? ¿una Edad Media de “catedrales y castillos”? ¿un “fuera del tiempo” en el que “las cosas no cambian”?) reafirman la tensión entre lo arcaico y lo contemporáneo, entre lo que está a la moda y lo *demodé*, como punto de partida hacia la postulación de un nuevo mito de comienzo (7-8). Si Gersende Camenen observa que María es una traductora –un oficio que acaba siendo esencial en su carrera por la “salvación”, por la supervivencia– (2016: 451), habría que agregar que es también una traductora de la tradición literaria, una archivista que tiene que desempolvar los relatos de origen, una cartógrafa que traza nuevos mapas de filiación en un momento cultural caracterizado por el augurio de diversos finales, entre ellos el de la propia literatura⁸.
- 17 En este sentido, la imagen de María como huérfana o naufraga de la historia es la del escritor latinoamericano en el cambio de siglo. Ante una coyuntura de crisis

socioeconómica y temporal, *El año del desierto* plantea formas de borrar el mapa de la tradición y darle un nuevo valor a la biblioteca a través de relecturas del pasado literario. En Chile, por ejemplo, los poetas jóvenes que se dieron a conocer en los años noventa se concibieron a sí mismos como “huérfanos” o “náufragos” (Guerrero 2018: 43-45). Como afirma Gustavo Guerrero, esta fue una tendencia generalizada entre los jóvenes latinoamericanos de la generación de los noventa: “La imagen de una generación sin maestros, que crece en una suerte de intemperie simbólica, o la de un grupo de imberbes Robinsones que sobreviven al naufragio del siglo XX y deben empezarlo todo otra vez” (45). Mairal forma parte de una generación de poetas y narradores argentinos (Fabián Casas, Washington Cucurto, Sergio Raimondi) que se definen, más que por ciertos rasgos grupales, por una sensación de no pertenencia: una generación desclasada, que ha llegado demasiado tarde, una generación sin generación⁹.

- 18 La novela de Mairal aporta una nueva figura a esta proclama anti-generacional, la del pirata: “Las chicas me bautizaron *the pirate* ("la pirata" o, quizá con más crueldad, "*el pirata*")” (2005: 8). Es quizás esta figura, la de aquel / aquella que trafica en piratería, en versiones distorsionadas de la tradición, la que mejor encapsula la situación del escritor argentino frente al cambio de siglo y la crisis de 2001. En este sentido, Premat recuerda que Pierre Michon ha postulado la figura del escritor como un pirata, a saber, como el que evita los lugares comunes, pero también el que se vale del “robo, la ilegalidad, la huida ante la ley, e inclusive la posibilidad de disfrazarse” (2018: 59). El escritor como alguien que habita fluidamente la grieta entre lo formal y lo informal, lo verdadero y lo falso, lo legítimo y lo ilegítimo, explica el procedimiento de una novela que ensambla diversas escenas de la tradición de manera no jerárquica, como si estuviera reciclando materiales descartables o traficando en bienes culturales. Se trata de un relato de filiación que se establece como el anverso de la novela total, como una “totalidad espectral”, porque la acumulación de referencias literarias no produce una versión cristalina de la tradición, sino una incoherencia cuyo objetivo es confundir, desorientar, engañar (Premat 2017: 322). Como pirata o falsificador, copista o *bricoleur*, Mairal se vale de la “mescolanza” que Gago señala como parte constitutiva de las “economías barrocas” que emergieron con fuerza tras la crisis de 2001 (2014: 83).
- 19 Por este motivo, a la imagen del naufragio habría que sumarle la del buceo, la exploración del lenguaje y el extrañamiento de la lengua materna que Damián Tabarovsky ha teorizado en su ensayo *Literatura de izquierda*. Tabarovsky concibe la escritura de ficción como el sometimiento de la lengua original “a un estado de vacilación, de tartamudeo, de paradoja. A un exilio permanente, a la duda sobre la propia noción de original” (2011: 37). En otras palabras, Tabarovsky aboga por “la exterioridad como experiencia literaria”, por el exilio de la propia lengua como condición de posibilidad para inventar una nueva experiencia del lenguaje (39). En *El año del desierto*, conforme avanza la intemperie María va perdiendo la facultad de la lengua, va exiliándose del español rioplatense de principios del siglo XXI, hasta que finalmente recae en el mutismo: “Alguna conexión se había cortado, no podía mandar la orden de hablar, ni la orden de mandar la orden. Me habían espantado del cuerpo la paloma profunda del lenguaje” (2005: 269). Es en el primer capítulo, después de todo, donde María revela lo que acontece tras la pérdida de la lengua materna: en primer lugar, el advenimiento natural del inglés de sus antepasados irlandeses y, más tarde, el aprendizaje del español como lengua extranjera durante un período de cinco años. Por todo esto, la narración de María puede ser vista como un nuevo aprendizaje de la

lengua materna, como la invención de un nuevo relato de filiación a través del lenguaje. A su vez, el aprendizaje del español como si fuera una lengua extranjera se hace posible a partir de una reescritura de la tradición literaria. Además de un traductor, entonces, en el nuevo siglo el escritor es un “semionauta” que produce “recorridos originales entre los signos”, que “proyecta nuevos escenarios posibles en un movimiento infinito” y lleva adelante “una navegación incesante por los meandros de la historia de la cultura” (Bourriaud 2014: 14-15). *El año del desierto* propone un nuevo recorrido por la tradición a partir de la distancia que separa al escritor de su lengua materna, es decir, de una puesta en suspenso de las fronteras entre original y copia.

- 20 En última instancia, la novela de Mairal plantea la exigencia de distanciarse del régimen de historicidad presentista como punto de partida para definir lo contemporáneo. Si el personaje de María es leído como una figuración del propio Mairal¹⁰ –una lectura que se vería corroborada, después de todo, por la semejanza entre ambos nombres–, *El año del desierto* define el rol del escritor contemporáneo a partir de una doble negación: la comunidad de los que no tienen comunidad (Tabarovsky) y la contemporaneidad de los no-contemporáneos (Virno). Por un lado, Tabarovsky propone una “literatura de izquierda” que se distancie de los mandatos del mercado y la academia. Así, el escritor contemporáneo sería aquel que “pertenece a la literatura de la comunidad inoperante, integra la comunidad de los que no tienen comunidad” (2011: 20). En *El año del desierto*, María representa la figura del escritor que se ha quedado a la intemperie, por su propia cuenta, ya que las fuerzas militares han saqueado su biblioteca familiar. En ella estaban los libros de la tradición anglosajona (Shakespeare, Virginia Woolf, Faulkner, Hawthorne, la colección Penguin) que María había heredado de su madre y su abuela. Ante la pérdida del relato genealógico, María se ve obligada a fabricar una nueva narrativa de comienzo basada en la filiación, en la apropiación del linaje, respondiendo a lo que Premat llama una “desherencia” o “desadherencia” de la tradición (2018: 71-72). Por esta razón, el relato de María insta un presente-pasado o un futuro-pasado que se opone a la tiranía de los relojes, al presentismo del mundo contemporáneo, al conjurar una serie de espectros que no presuponen la novedad, sino la construcción a partir de las ruinas de la tradición literaria.
- 21 Por otra parte, el agotamiento del relato genealógico se refleja en el fenómeno de la intemperie en tanto inversión del huracán con el que termina *Cien años de soledad*. El mismo título de la novela señala que lo que en la obra de García Márquez transcurre a lo largo de una centuria, en la de Mairal se encuentra encapsulado en un solo año. En *El año del desierto*, el torbellino que hace añicos la historia no es el punto de llegada sino el de partida. El papel del escritor en el cambio de siglo deviene, así, un trabajo con los restos fosilizados de la tradición, como si los grandes relatos de la literatura hubieran sido borrados por un virus informático y tuvieran que ser reconstruidos desde cero. El relato de María empieza en el momento de su enunciación, cuando se entrega a la tarea de fabricar un origen (entendido como *oikos* y *arché*), ya que se ha roto la relación de continuidad con las generaciones anteriores. Se trata de lo que Ludmer denomina “fabricar presente” luego de la ruptura de los grandes relatos (2010: 149) y, aún más, de lo que Virno denomina “la contemporaneidad de los no-contemporáneos”, una praxis historiográfica que se enfrenta “con el permanente entrecruzamiento de prehistoria y actualidad (es decir, con la condición que hace posible la propia historia)” (2003: 197).

- 22 De este acercamiento a la práctica literaria emerge la figura del escritor como un arqueólogo del presente, como alguien que rastrea en los orígenes el sentido que ha perdido el momento actual. De ahí la obsesión de María con la figura del ombú, el árbol fundacional del país, como representación de la fuente de la cual emanan todos los relatos de origen: “Hubiera querido que el ombú me tragara, que las raíces se cerraran sobre mí, como en los cuentos para chicos [...]. Quería quedarme en el árbol, hacer del árbol mi casa” (2005: 127). Pero el ombú –en tanto figuración de la Argentina– se vuelve un espacio inhabitable y, por ende, designa la contracara del imaginario temporal que instauró el discurso moderno: es decir, el tiempo como una flecha hacia delante, como un relato atravesado por momentos de continuidad, novedad, ruptura y desenlace (Premat 2018: 18). Ante la imposibilidad de habitar la genealogía, entonces, al escritor contemporáneo le resta reapropiarse de los códigos, las figuras y las formas de la tradición, en un intento por encontrar filiaciones en el devastado panorama de la crisis. Paradójicamente, esta poética que reivindica la inactualidad y el anacronismo sitúa la intervención de Mairal en el centro de la escena contemporánea.

BIBLIOGRAPHY

- Agamben Giorgio, “¿Qué es lo contemporáneo?”, *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, p. 17-29. Traducción de Cristina Sardoy.
- Brown Wendy, *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, Nueva York, Zone Books, 2015.
- Bourriaud Nicolas, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2014. Traducción de Silvio Mattoni.
- Camenen Gersende, “El oficio de traducir: de algunos traductores en la narrativa argentina de los años noventa y primera década del siglo XXI”, *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, n° 40, julio-diciembre 2016, p. 449-464.
- Crary Jonathan, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Nueva York, Verso, 2014.
- Drucaroff Elsa, *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011.
- Gago Verónica, *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2014.
- Giorgi Gabriel, ““O Chão é a Grande Pergunta”: Non-Human Temporalities in Nuno Ramos”, *Journal of Lusophone Studies*, vol. 2, n° 2, 2017, p. 86-100.
- Gorelik Adrián, *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Guerrero Gustavo, *Paisajes en movimiento: literatura y cambio cultural entre dos siglos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018.
- Gumbrecht Hans Ulrich, *Our Broad Present: Time and Contemporary Culture*, Nueva York, Columbia UP, 2014.

- Hartog François, *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*, Nueva York, Columbia UP, 2015. Traducción de Saskia Brown.
- Ludmer Josefina, *Aquí América Latina: una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Mairal Pedro, *El año del desierto*, Buenos Aires, Interzona, 2005.
- Martín-Barbero Jesús, “Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria”, Heloisa Buarque de Hollanda y Beatriz Resende (ed.), *Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2000, p. 139-169.
- Martínez Estrada Ezequiel (1996), *Radiografía de la pampa*, Nanterre, ALLCA XX.
- (2001), *Sarmiento / Meditaciones sarmientinas / Los invariantes históricos en el Facundo*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Montoya Juárez Jesús, “Hacia una arqueología del presente: cultura material, tecnología y obsolescencia”, *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, n° 40, 2016, p. 276-293.
- Pérez Martín, “El payador absoluto”, *Página 12*, 21 de julio 2013, Web. Consultado el 15/11/2018.
- Premat Julio (2016), *Érase esta vez: relatos de comienzo*, Buenos Aires, EDUNTREF.
- (2017), “La literatura hoy: de nuevo lo nuevo. Notas sobre *Una belleza vulgar* de Damián Tabarovsky”, Carlos Walker (ed.), *Mil hojas: formas contemporáneas de la literatura*, Santiago, Hueders, p. 315-342.
- (2018), *Non nova sed nove: inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*, Macerata, Quodlibet.
- Rodríguez Fermín A, *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Rosa Hartmut, *Alienación y aceleración: hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Buenos Aires, Katz Editores, 2016.
- Ruffel Lionel, *Brouhaha: Worlds of the Contemporary*, Minneapolis, Minnesota UP, 2018. Traducción de Raymond N. MacKenzie.
- Sarlo Beatriz, *Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.
- Speranza Graciela, *Cronografías: arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2017.
- Steiner George, *Grammars of Creation*, New Haven, Yale UP, 2001.
- Tabarovsky Damián, *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2011.
- Viard Dominique y Laurent Demanze (eds.), *Fins de la littérature: esthétique et discours de la fin. Tome I*, París, Armand Colin, 2011.
- Virno Paolo, *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Zimmer Zac, “A Year in Rewind, and Five Centuries of Continuity: *El año del desierto*’s Dialectical Image”, *MLN*, vol. 128, n° 2, marzo 2013, p. 373-383.

NOTES

1. François Hartog acuñó el término “régimen de historicidad” como una herramienta heurística para entender las experiencias del tiempo en momentos de crisis, esto es, cuando las relaciones entre pasado, presente y futuro se vuelven difusas (2015: 16).

2. En este sentido, habría que situar *El año del desierto* junto a una serie de obras que en los años noventa dieron cuenta de estos cambios en la aceleración social del tiempo: entre ellas, *Por favor, rebobinar* (1994) de Alberto Fuguet y *La velocidad de las cosas* (1998) de Rodrigo Fresán. Acerca de una teoría crítica de la aceleración social en la modernidad tardía, véase Rosa (2016: 15-65).
3. "...the present is not a stage in a sequence but a point of metabolization of all the pasts and all the futures".
4. Para un análisis de las imágenes dialécticas que postula la novela de Mairal, véase Zimmer.
5. Hans Ulrich Gumbrecht utiliza la noción de "presente amplio" para describir el "tiempo expandido" que estaríamos habitando actualmente; un presente que, al absorber todos los pasados de la historia reciente, se ha transformado en una temporalidad sin contornos definidos (2014: xiii).
6. Según Hartog, el presentismo –en oposición al imaginario moderno del futurismo italiano– es el régimen de historicidad propio del mundo contemporáneo, un presente omnívoro en el que sólo la inmediatez tiene valor (2015: xviii). Por otra parte, Hartog vincula el presentismo con la situación de desempleo masivo en las sociedades contemporáneas, que ha instaurado un tiempo sin pasado ni futuro (2015: 113).
7. Jonathan Crary afirma que el capitalismo neoliberal ha instaurado una temporalidad de funcionamiento continuo y duración sin pausas, volviendo obsoletas las distinciones entre luz y oscuridad, acción y reposo (2014: 17).
8. Varios críticos se han interrogado sobre el final de la literatura con relación a otros discursos apocalípticos: el final del libro, las humanidades y, más ampliamente, la civilización occidental (véase Viart). Asimismo, se ha escrito sobre el final de la literatura (o de un cierto tipo de literatura) en discusiones acerca del "retorno de lo real" o "retorno de la experiencia" (véase Premat 2018: 92-93).
9. Acerca de estos escritores como miembros de una generación de desclasados, véase Pérez (2013 Web).
10. En este sentido, Drucaroff señala que el hecho de que María sea mujer invierte el relato de los viajeros decimonónicos, ya que "ni por asomo la protagonista de semejante periplo hubiera sido una mujer en el imaginario de los siglos anteriores" (2011: 487).

ABSTRACTS

This article examines Pedro Mairal's *El año del desierto* through various theoretical approaches to the concept of the contemporary. In contrast to the novels of genealogy, this is a text that works with the remains of Argentine literature and goes back in time in order to find literary filiations that allow it to frame the present of the crisis. In this way, Mairal's novel conjures up the figure of the contemporary writer as an orphan who is able to reappropriate all the codes and protocols of the literary tradition.

Este ensayo examina *El año del desierto* de Pedro Mairal a partir de diferentes teorizaciones en torno al concepto de lo contemporáneo. En contraposición a las novelas de genealogía, se trata de un texto que trabaja con los restos de la literatura argentina y que vuelve hacia atrás con el propósito de encontrar filiaciones literarias que le permitan enmarcar el presente de la crisis.

Así, la novela de Mairal conjura la figura del escritor contemporáneo como un huérfano que puede reapropiarse de todos los códigos y protocolos de la tradición literaria.

Cet essai analyse l'ouvrage *El año del desierto*, de Pedro Mairal, à partir de différentes théorisations sur le concept du contemporain. Par opposition aux romans de généalogie, il s'agit d'un texte qui étudie les vestiges de la littérature argentine et qui retourne dans le passé avec l'objectif de trouver les filiations littéraires, lui permettant de resituer le présent de la crise. Ainsi, le roman de Mairal invoque la figure de l'écrivain contemporain comme un orphelin capable de se réappropriier tous les codes et les protocoles de la tradition littéraire.

INDEX

Palabras claves: contemporáneo, crisis, filiación, historicidad, orfandad

Mots-clés: contemporain, crise, filiation, historicité, orphelinage

Keywords: contemporary, crisis, filiation, historicity, orphanhood

AUTHOR

NICOLÁS CAMPISI

Brown University

nicolas_campisi@brown.edu