

**TEORÍAS DEL FANTÁSTICO Y NUEVOS REALISMOS. REFLEXIONES
ACERCA DE POTENCIALES EFECTOS DE LECTURA EN ALGUNAS OBRAS
DE ALBERTO LAISECA Y MARCELO COHEN**

María Celeste Aichino¹

Resumen:

El presente artículo reflexiona acerca de ciertas teorías clásicas del fantástico y otras más actuales y busca articularlas con nuevas concepciones acerca de la categoría de realismo. Para ello, tomaremos las apreciaciones derridianas acerca del género, que permiten hablar de participación y no de pertenencia. Estas reflexiones tendrán como objeto de análisis algunas obras de Marcelo Cohen y Alberto Laiseca. Ambos autores han sido considerados “realistas”, pero sus escrituras contienen elementos que podrían pensarse como propios del fantástico. En estas tensiones, y al tener en cuenta los efectos de lectura prevista por los autores y las reflexiones de éstos acerca de los alcances que la literatura podría tener en la actualidad, se cuestionan tanto las teorías del fantástico que se sostienen sobre su contraposición con el realismo como la pertinencia de la utilización del término “realismo” para calificar expresiones literarias actuales.

Palabras claves: Géneros literarios, fantástico, nuevos realismos, Marcelo Cohen, Alberto Laiseca.

Summary:

This article tries to question some classic and new theories about fantasy and tries to link them to some new conceptions about realism. In order to accomplish this tag, we will take Derrida's genre conception, this means to think text as participating and not belonging to a certain genre. These reflections come up from the analysis of some works written by Marcelo Cohen and Alberto Laiseca. These writers and their works have been considered “realistic”, although some fantastic elements can be found in them. Considering also the reading response expected by these writers and their reflections about the nowadays Literature abilities over possible readers, this article will question not only theories about fantasy that are based on its opposition to realism, but also if it is accurate to use the concept of “realism” to describe recent Argentine Literature.

Key words: Literary genres, fantasy, new realisms, Marcelo Cohen, Alberto Laiseca.

¹ Licenciada en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Doctoranda en Letras en esa Facultad con una beca otorgada por CONICET. Integra el Grupo de Investigadores dirigido por Ana Beatriz Flores y radicado en el Ciffyh. mcaichino@hotmail.com

En muchas de las teorías clásicas, y en las más recientes también, se suele contraponer el fantástico al realismo y se define sus características a través de dicha oposición. Todorov considera que lo fantástico surge ahí donde se acaba el mundo conocido, cotidiano, donde las explicaciones realistas no tienen lugar porque romperían con la vacilación propia del género (Todorov: 1972). Por su parte, Rosemary Jackson afirma que

“Lo fantástico existe como la parte interior, o inferior, del realismo, y enfrenta la novela cerrada y monológica con estructuras abiertas y dialógicas como si la novela hubiera provocado su propio opuesto, su reflejo irreconocible (...). Lo fantástico da salida precisamente a esos elementos que, dentro de un orden dominante “realista”, sólo se conocen a través de su ausencia” (Jackson: 1986, 23).

Por último, Pampa Arán habla del fantástico como un discurso que entra en conflicto con el orden y la norma del discurso social. Lo opone al realismo en tanto éste festeja el “orden empírico de la naturaleza” y el “orden social de lo legal o de la norma” y se mueve dentro de ellos, a la vez que oculta su condición ficcional; por el otro lado, el fantástico exhibe la opacidad del lenguaje y privilegia las experiencias de lo imaginario, al presentar acciones que aparecen como “no sometidas a las leyes físicas, biológicas o sociales conocidas” (Arán: 1999, 13).

En todas estas definiciones, lo que se considera como “realismo” refiere a lo que la crítica y la historia de la literatura han configurado como características del realismo decimonónico: confianza en las posibilidades de representar una realidad (porque se la concibe como algo estable y continuo) y en el sujeto, al que se percibe como idéntico a sí mismo e invariable, racional, equilibrado.

En la actualidad, es posible encontrar muchos críticos literarios y escritores que rescatan la categoría de “realismo” para caracterizar producciones literarias contemporáneas o incluso para teorizar sobre sus propias producciones. Sin embargo, la concepción de la realidad y de lo realista que se utiliza dista de la concepción decimonónica, lo que obliga a replantear las dicotomías con lo fantástico y, en algún punto, nos lleva a pensar si las definiciones de lo fantástico que toman como contraste al realismo resultan útiles todavía.

Para abordar este problema, tomaremos algunas obras de los escritores argentinos Marcelo Cohen y Alberto Laiseca, quienes califican a sus literaturas como “realismo incierto” (o inseguro) y como “realismo delirante”, respectivamente. Además, nos centraremos en los efectos de lectura previstos por dichas obras, en las cuales se abandona la omnipotencia del narrador decimonónico, que pretende conocer y exhibir un mundo comprensible y abarcable por la escritura, y donde se procura, en cambio, la modificación o la ampliación de la conciencia del lector. Para explicar estas políticas de lectura implícitas utilizaremos las reflexiones teóricas de Manuel Pérez Asensi. Este pensador español postula que los textos tienen la capacidad de modelar la visión de mundo sostenidas por los lectores y espectadores, sea para repetir lo hegemónico o para cuestionarlo. En este último caso, se trataría de sabotear lo naturalizado por el poder y de instalar la posibilidad de tomar un posicionamiento por lo minoritario (en términos deleuzianos, es decir, no numéricamente

sino en tanto que posición relativa) (Pérez Asensi: 2011).

*

Comencemos por la interesante propuesta de Marcelo Cohen. Además de ser un creador de ficciones, este escritor nos brinda una profunda reflexión teórica acerca de los vínculos entre escritura y realidad. Tanto en sus ensayos sobre realismo y fantástico (*¡Realmente fantástico! y otros ensayos*, 2003) como en algunas obras narrativas que luego abordaremos, se establece una definición o, más precisamente, una “sensación de realidad” particular.ⁱ

En los ensayos, Cohen postula que el realismo decimonónico se apoyaba en un modelo científico positivista que habría sido puesto en crisis, en el ámbito científico, a través de la teoría de la relatividad y la teoría del caos. Estas teorías implican que las leyes de funcionamiento y de descripción de la realidad varían según la escala a la que se experimenta y que, además, el observador no es neutro sino que influye en los resultados de los experimentos realizados.

Por otra parte, como acertadamente señala Froilán Fernández en su tesina de grado inédita, la producción y las reflexiones literarias de Marcelo Cohen se insertan en una tradición de discusiones estéticas de larga data. Fernández hace referencia a la existencia de dos modelos narrativos y novelescos opuestos, de dos *epistemes* antagónicas: el modelo enciclopédico y el rizomático. El primero está relacionado con el modelo realista decimonónico y con un narrador panóptico y omnisciente, donde se produce cierta clausura de la polisemia. Por el contrario, las ficciones de Cohen se explicarían mejor mediante el modelo rizomático deleuziano

ⁱⁱ, debido a que

“desmantela la episteme novelesca edificada por el realismo decimonónico, dando cuenta de las relaciones múltiples que piensa la literatura y su imposible aislamiento (...). Los límites del mundo pueden extenderse y transformarse mediante el relato, no solamente establecerse como hitos conclusivos. El *perpetum mobile* de la semiosis contra el estatismo de la imitación realista” (Fernández: 2007, 15).

Estas acciones erosivas sobre el modelo científicista y enciclopédico se entroncan, además, en una tradición vanguardista internacional y en una tradición antirrealista argentina que se remonta, por lo menos, hasta la producción de Macedonio Fernández. La escritura de este autor ataca al realismo tanto filosófico como literario, al atentar de manera repetida contra diversos aspectos que presuntamente estabilizarían la concepción de una realidad. Por el contrario, la realidad sería, según este autor, inestable y el principio de explicación más adecuado sería el de la todoposibilidad (que desestabiliza ante todo los principios de identidad y de tercero excluido tan caros a todo realismo). En su obra *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, Ana Clamblong propone la imagen del umbral como especialmente rica para entender la manera en que la obra de Macedonio Fernández se posiciona de manera conflictiva frente a las dicotomías clásicas de

la razón y el sentido común. Un aspecto que nos interesa particularmente (en tanto podemos encontrarlo en las reflexiones teóricas y en las producciones ficcionales de los autores que abordamos en este artículo) es el del desdibujamiento de los límites entre realidad e imaginación, y la lucha entre esas dimensiones. Al respecto, dice Ana Camblong:

“La competencia perpetua entre la imaginación (alimentada por el vigor apasionado) y la realidad (tan valorada por el sentido común, por la ciencia, por la experiencia, y tan negada, cuestionada y atacada por el pasionalismo idealista macedoniano), imprime sus tensiones en el propio devenir del discurso” (Camblong: 2003, 266).

A partir de este aspecto, que no profundizaremos en esta oportunidad, podemos establecer cierta tradición antirrealista de la cual los tres autores (Macedonio Fernández, Alberto Laiseca y Marcelo Cohen) forman parte y a la cual aportan matices particulares propios a través de sus producciones literarias.

Resulta interesante pensar qué significa este posicionamiento en la actualidad, cómo puede insertarse en las actuales discusiones que se producen en el ámbito de la crítica literaria argentina, donde abundan los intentos de clasificar a la literatura reciente mediante el término “realismo” o “nuevos realismos”. Muchas de estas aproximaciones crítico-teóricas suelen elaborar categorías oximónicasⁱⁱⁱ para denominar estas nuevas estéticas (“realismo intranquilo” –en el caso de Pampa Arán y Susana Gómez-; “realismo agujereado” –para Elsa Drucaroff-; “realismo despiadado” –contra la piedad característica del realismo socialista que buscaba conmover al público, según postula Luz Horne-; “realismo inverosímil” –según Marina Kogan-; “realismo atolondrado” –tal la caracterización que Washington Cucurto establece para su literatura) y, como anticipamos, los dos autores que ahora abordaremos también recurren al término “realismo” y le agregan un adjetivo aparentemente incompatible para describir sus literaturas: Marcelo Cohen habla de “realismo incierto” (o inseguro), mientras que Alberto Laiseca denomina “realismo delirante” a su propuesta estética. En esta ocasión, nos concentraremos en los efectos que ambos escritores prevén para sus ficciones, o dicho de otra manera, a las políticas que se desprenden de su producción literaria.

Retomemos nuevamente las reflexiones realizadas por Marcelo Cohen, quien afirma que la ficción permite establecer nuevas vinculaciones entre las cosas y brinda explicaciones no previstas por el sentido común y las buenas costumbres. Esto lo convierte en una herramienta idónea para modificar los límites del mundo y de la conciencia del lector. Sugiere para la literatura que él produce la etiqueta de “realismo inseguro” o “realismo incierto”. Esta categoría podría considerarse, como ya dijimos, un oxímoron al pensarlo desde la concepción tradicional de realismo, y hace justamente referencia a una superación de las dicotomías de realismo y fantástico. En la introducción a *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*, el escritor propone

“neutralizar –o limar- la distinción entre el realismo y el fantástico, no porque carezca de base, sino porque [le] parece frustrante; porque del mero intento de disolver esa distinción, por condenado que esté, surgen naturalmente (ya han surgido) otras maneras de entender la literatura. Esas “otras maneras”,

singulares, libres de polaridades, jerarquías y clausuras genéricas, son las que se tratan en la disparidad [de ese] libro” (Cohen: 2003, 12).

Se trataría de “crear espacios en donde las cosas funcionen de acuerdo a otras reglas sociales, jurídicas, económicas y mantenerlos lo más posible. Cambiar reglas. Proponernos consignas parciales” (en la entrevista realizada por Segade: 2013, 24).

Otro punto para abordar la literatura de Marcelo Cohen consiste en considerarla desde la idea de mezcla, al atender al desplazamiento de límites genéricos estrechos. Con este fin, tomaremos una categoría que ha utilizado Graciela Speranza para describir algunas novelas argentinas recientes. Nos referimos a una concepción de realismo que se nutre de la filosofía de Clément Rosset y que Speranza ha denominado “realismo idiota”. Refiere a una de las posibles acepciones de la palabra “idiota”, la que implica unicidad e inmediatez de una experiencia. Según Speranza, algunas ficciones recientes de Argentina estarían renunciando a la interpretación de la realidad, a la búsqueda de un sentido, para ofrecer, en cambio, experiencias personales o sociales no enmarcables en metafísicas de ningún tipo. Se trataría de una refutación del realismo decimonónico según lo definimos más arriba, el cual buscaba, en clave positivista, clasificar a las sociedades y sus sujetos, dar cuenta y demostrar leyes sociales^{iv}.

Podemos pensar la filosofía de Rosset como una continuación del pensamiento de Friedrich Nietzsche, quien postulaba la necesidad humana de ciertas mentiras y de la invención de seguridades para ahuyentar miedos ancestrales que permitan al hombre vivir en sociedad (Nietzsche: 2009). No se podría según estas “teorías del conocimiento” vecinas del escepticismo atribuir a ninguna realidad un sentido, una direccionalidad, una causa... Tomaremos ahora algunos ejemplos de novelas y cuentos de Marcelo Cohen para dar cuenta de cómo esta categoría de “realismo idiota” puede ayudarnos a pensar sus ficciones y los cruces que se producen entre realismo y fantástico.

Empezaremos por una breve mención a *Casa de Ottro*, publicada en el año 2009. En esta novela, una mujer, que ha sido nuera y asesora de un regente de la isla Ushoda^v, recibe en herencia una casa palaciega repleta de colecciones, junto a una nota del deudo en el que se indica que “*en la casa que fuera de mi propiedad y he legado a Fronda Pátegher, dejo algo muy querido para mí. Un cosa muy deseada, muy delicada, que tal vez no tuvo de mí toda la atención que le debía*” (Cohen: 2009, 60, cursiva en el original). La novela entera es una lista de “fichas” en las cuales Fronda busca clasificar lo inclasificable, en tanto que la casa y lo que contienen son inabarcables, por la cantidad y la variedad de las cosas, pero también por la arquitectura fantástica que impide a sus habitantes tener una idea cabal de las dimensiones y la distribución de las habitaciones. Esa “cosa tan querida” es olvidada la mayor parte del tiempo, desestimada por la protagonista, aunque a veces lo recuerda con fastidio y lo juzga como otra “canallada” propia del narcisista antiguo dueño. Esta imposibilidad de clasificar, por ser compleja, diversa y única la realidad es lo que permite hablar de “realismo idiota”. Lo mismo ocurre con la búsqueda de un sentido para vivencias personales que se experimentan con gran intensidad pero no pueden ser descifradas ni puestas en relación con otras situaciones (pasadas, presentes o futuras). Esto genera una sensación de que “no pasa nada”, por momentos, o que lo que pasa son fragmentos inconexos de realidad, que un yo frágil intenta “fichar”, ordenar. La “cosa querida” no es encontrada, y de hecho pierde importancia, con lo cual se rompe el pacto de género policial

que pudo haberse generado en un principio. Si pensamos al lector como un doble del detective (Piglia: 1990), este detective, que es la narradora, Fronda, se interesará muy poco por resolver el enigma, lo que convertirá al lector en un testigo de sus disquisiciones racionales y vaivenes emocionales, sus idas y venidas al pasado, sus indecisiones e inseguridades.

Esta sensación de unicidad, de idiotez e inmediatez de la experiencia y de la realidad se puede percibir en muchos de los cuentos del libro que analizaremos a continuación. Nos referimos a *El fin de lo mismo*, publicado en el año 2005. Su título permite pensar en una característica común a las experiencias vividas en cada cuento por sus distintos protagonistas: el fin de lo conocido, la irrupción de la excepción.

El primer cuento, “La ilusión monarca”, nos muestra a un grupo de presos que ha sido recientemente encerrado en una cárcel con una característica particular: el patio consiste en una galería que rodea los pabellones y una playa con dos muros extensos que se internan en el mar, la cuarta pared sería el mar abierto. El cuento explora las típicas alianzas y situaciones de poder entre presos propias de las ficciones carcelarias^{vi}, pero a eso se suma las deliberaciones que cada uno tiene acerca del mar, lo que ese mar y sus olas generan en el ánimo de cada uno de los presos, los efectos corrosivos de la sal, las posibilidades de escapar nadando, lo que harían una vez afuera. Sergio, el protagonista, se debate sobre el sentido de ese mar, junta fuerzas para sobrevivir en la cárcel, se prepara pero no se atreve a nadar hacia más allá de los muros, hasta que otros se le adelantan en el proyecto. Algunos no vuelven nunca más, otros regresan como cadáveres. Apenas uno vuelve vivo, pero lelo, y no puede compartir lo que le pasó. Finalmente, después de meses de planearlo, se desnuda y empieza a alejarse de la playa a nado, sin pensar, sintiéndose uno con las olas, perdiendo los límites de su cuerpo para diluirse en el mar. Finalmente se desvanece y se deja empujar por el mar, que lo devuelve a la playa de la cárcel, no sabemos si “loco”, pero sí con una clara conciencia de la unicidad de su experiencia:

“Más real ahora que la cárcel, sólo se preguntará cómo sumergirse mejor en el mundo cuando salga, cuál la fácil brazada, cómo estar de veras donde esté, no qué hacer, no adónde llegar, sino cómo seguir estando; si es que la cabeza le da para pensar de esa manera” (Cohen: 2005, 86).

En el cuento que da nombre al libro, Gumpes es un hombre metódico que se queja de que “Hacemos tanto lo mismo, nos demos cuenta o no, que Lo Mismo termina pensando por nosotros” (Cohen: 2005, 95) y que “esperaba que algo apareciese en su vida para pedirle entrega” (Cohen: 2005, 87). Ese “algo” aparece corporizado en una mujer de tres brazos. Gumpes se afana al proyecto de amar a Olga, tal el nombre de la mujer, con el objetivo de triunfar sobre la repetición, convencido de que “Eso de que los obstáculos nos marcan la felicidad posible son pamplinas de cristianuchis” (Cohen: 2005, 91). No logra, sin embargo, su objetivo, no logra aceptar al tercer brazo de Olga, a pesar de que lo intenta, y fracasa en su amor, la pierde por no poder hacer lo único que, según otro personaje, una mujer pretende de su hombre, esto es, ser aceptada en su unicidad. Y, ya sin amor, hundido en el dolor, predica: “Captamos lo imprevisto, podemos incluso zambullirnos en lo imprevisto, pero verlo realmente es una habilidad que nadie nos enseña” (Cohen: 2005, 106).

En “Aspectos de la vida de Enzatti”, un personaje se despierta en medio de una noche apacible, de la cual se siente centro y equilibrio, a raíz de un grito que resuena una y otra vez, y ante el que se siente convocado. El cuento alterna episodios de ese presente en el que Enzatti es despertado y el recorrido que lo lleva a encontrar y liberar al autor del grito (un hombre que trabaja como sereno en un taller mecánico y ha caído en una fosa) con episodios de su pasado, que se le imponen en forma de recuerdos a lo largo de su recorrido. Enzatti busca analizar qué implica ese grito que le resuena en las sienes, no busca para ello explicaciones racionales, reconoce con extrañeza incluso no haberse preguntado si se trataba de un grito femenino o masculino. Lo importante no es el grito en sí o quién lo produjo, de dónde viene o por qué se originó, lo importante es lo que motiva en el protagonista, la manera en que exhuma en él recuerdos olvidados. El grito genera en Enzatti una sensación que ya ha vivido en algunos momentos y que se describe como “algunos de los sonidos que le enturbian el pensamiento: son, todos juntos, el rumor de las preguntas que no pueden contestarse, un barullo que surge cuando algo cae súbitamente sobre las explicaciones y las anula” (Cohen: 2005, 111, 112). Enzatti busca el porqué del grito, al que interpreta como una señal, la señal que el olvido lanza sobre él para echarle en la cara los recuerdos que estaban por perderse, por pudrirse en el pasado sin la memoria adecuada (su memoria) que los mantuviera vivos. Digamos que se trata, entonces, de una experiencia que atenta contra la economía sintetizadora de la memoria, esa que “borra” lo inútil, lo carente de sentido prospectivo. En cambio, resuenan una y otra vez en el protagonista episodios del pasado carentes de un sentido preciso, sin importancia definida.

“Volubilidad” relata la historia de Maguire, un hombre que en la era posindustrial vive una vida dispersa, sin ocupación determinada, cuando el *ethos* laboral de la época parece ser el de elegir una profesión y aferrarse a ella. El discurso dominante apunta a eso, las trabajadoras sociales incitan a ello, las consecuencias económicas de no seguir ese principio se miden en consecuencias materiales tan palpables como la dimensión menguante de los inmuebles en que se habita. Una mañana en que se traslada en tren hacia su trabajo siente una mirada sobre sí y se le aparece una imagen de él mismo que se dedica a otra actividad: se ve a sí mismo como cocinero. Con el pasar de los días y siempre en el mismo vagón y a la misma hora, comienzan a multiplicarse las imágenes y la desconfianza de Maguire sobre el resto de los pasajeros, ya que sospecha que alguien le induce a visualizar esas postales de sí mismo. La multiplicación de yoos deja de limitarse al vagón para ocurrir también en la pequeña habitación en la que vive. Nuestro protagonista al principio se asusta, pero luego comienzan a gustarle esas otras imágenes de sí, algunas más que otras, pero la idea en sí de poder ser muchas personas a la vez. Tras investigar un poco, infiere que ese poder de hacer surgir otras imágenes de sí es una aptitud desarrollada por algunos sujetos que el Estado aprovecha para reeducar a los ciudadanos disolutos. Se supone que el “asocial” se horrorizará ante la perspectiva esquizofrénica y buscará en un trabajo estable la solidez que le falta a su personalidad. A lo largo del cuento, el narrador y el personaje van cuestionando la identidad, la estabilidad y la coherencia personal como un valor, no para negarlo sino para poner en su lugar las ambivalencias de un personaje que no es uno sino muchos y que disfruta de las potencialidades de su vida “dispersa” y cambiante. Al respecto, leemos en la entrevista realizada a Cohen por Lara Segade: “no conozco nada como dejarse impregnar de las figuras que la realidad decide que te salgan al paso. Así que desde que volví también fui siendo otra cosa. Soy mi mujer, soy mi hija, es eso lo único que

puede hacerme un poco más libre” (Segade: 2013, 23). Estas declaraciones pueden vincularse con cierta propuesta ético-filosófica de Gilles Deleuze, quien apostaba a lo molecular frente a lo molar, a aquello que escapa a lo contenido y estable de lo identitario, para desbordarse sobre lo diferente, sobre lo Otro que no es algo meramente externo sino que existe en nuestro interior (si es que acaso aun pueden mantenerse estas categorías de lo interno y lo externo al pensar lo rizomático).

Por último, en “Lydia en el canal” se suceden episodios (indicados con horarios pero no con la fecha en la que suceden, lo que desorienta más que “informar” al lector) de la vida de una viuda reciente que se ha visto obligada a mudarse a un barrio marginal, en una sociedad donde el *status* se mide por el tamaño de la vivienda y donde la envidia y los conflictos se suscitan justamente a raíz de esas diferencias. Este descenso en la escala social parece tener sin cuidado a Lydia, quien busca darle un nuevo sentido a su vida luego del sacudón que implica la pérdida de su marido. A Lydia le cuesta tomar conciencia del tiempo y del espacio, una categoría se impone a la otra y nunca parecen acogerla sin conflictos. Descubre que sólo mientras practica sexo oral y durante un breve tiempo después el mundo parece acomodarse y cobrar algo cercano a un sentido.

Según todo lo analizado, creemos que estamos en condiciones de arriesgar que lo fantástico en las narraciones de Marcelo Cohen no se manifiesta en lo sobrenatural o en lo extraño que irrumpe en lo cotidiano, en lo real, sino en la sensación de extrañamiento que genera lo real mismo, en la imposibilidad que encuentran, aunque sea momentáneamente, los personajes para darle un sentido a la experiencia, a lo real inmediato que les toca vivir. En todos los cuentos analizados y en la novela que mencionamos al principio (*Casa de Otro*) es difícil determinar el desenlace de la acción. Esto se debe a que no hay un cambio efectivo de estado ni en la situación de los personajes o en su composición psicológica. No se trata del recorrido de un héroe, sino de sujetos desorientados que buscan sin éxito algo que los redima, una explicación satisfactoria para lo que les toca vivir. Guillermo Saavedra, en la “Introducción” al libro de cuentos que analizamos, lo explica de la siguiente manera:

“Las ficciones de Cohen vuelven una y otra vez sobre esta misma situación: gente, agobiada por la evanescencia de lo real –y, en consecuencia, de su propia vida-, intenta alguna acción capaz de devolver al mundo algo de su perdida consistencia” (Saavedra en Cohen: 2005, 5).

**

En el caso de Alberto Laiseca, encontramos lo fantástico en un elemento que Julio Cortázar rechazó como impropio del género en sus manifestaciones en el Río de la Plata. Nos referimos a la utilización de ambientes y *topos* tenebrosos que se había iniciado en el gótico^{vii}. Por el contrario, para Cortázar, en nuestros países lo fantástico irrumpiría en lo cotidiano y se presentaría “dentro de una general desinfección de su escenografía escueta” (Cortázar: 2004, 111). En la novela *Beber en rojo*, la escenografía tenebrosa y la apropiación de personajes y textos clásicos del género de terror son los elementos que nos permiten hablar de “lo fantástico”. Como veremos, estos elementos pueden, a su vez, entenderse desde la categoría de parodia (humorística) o, incluso, desde la categoría de grotesco moderno.

La novela comienza con la repetición casi textual del inicio de “La caída de la casa Usher”, de Edgar Alan Poe:

“Durante todo un día de otoño, triste, oscuro, silencioso, cuando las nubes se cernían bajas y pesadas en el cielo, crucé solo, a caballo, una región singularmente hermosa del país; y, al fin, al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista el melancólico castillo Drácula” (Laiseca: 2001, 7).

No es necesario que los lectores reconozcamos la cita, ya que hay una nota al pie en el mismo cuento en la que reproduce el párrafo parafraseado y en la que se explicita el texto del cual se lo extrajo^{viii}. Esta puesta a la vista de los mecanismos de escritura prepara al lector para una aventura en la que tendrá protagonismo el uso de la parodia y que le permite omitir el pacto ficcional de credulidad y verosimilitud para concentrarse en disquisiciones estéticas y morales que hacen de esta novela de Laiseca, como ocurre con otras de su autoría, un tratado del buen vivir y una reflexión acerca del arte.

En medio de la novela nos encontramos con un tratado sobre monstruos que el Maestro Drácula incitó a Harker a escribir, ya que este *alter ego* de Laiseca considera que “la literatura, sin los monstruos, no existe (...) sencillamente porque toda obra de arte es “única en su especie” (tal la definición que da el diccionario de la palabra monstruo)” (Laiseca: 2001, 28, 29). Así, a lo largo de una considerable cantidad de páginas, el “pequeño ensayo” o “dossier” titulado “Importancia del monstruo en el arte” por momentos se asemeja a la famosa clasificación de los animales presente en la enciclopedia china borgiana. Es difícil de definir genéricamente estas páginas, pero sí podemos apreciar el intento de abarcar la totalidad de los monstruos, intento exagerado propio del hiperbolismo del “realismo delirante” laisequeano, y la propuesta de algunos principios estéticos que se corresponden con la propuesta escritural de Laiseca, y que pueden encontrarse aplicados y explicitados a lo largo de sus distintas obras.

Además de las remisiones a cuentos de Poe y a *Drácula*, se repiten a lo largo de la novela citas a películas de terror, muchas de ellas “clase B”, que apuntan a ilustrar uno de los principios estéticos explicitados en el “dossier” de Mr. Harker, que consiste en rechazar cierta posición intelectual propensa a aceptar y reforzar las divisiones tajantes entre alta y baja cultura, donde lo popular sería lo “bajo”, lo de “mala calidad”. Allí se atacan los argumentos de que las obras populares (en tanto que muy leídas) o que los *best seller* corrompen el gusto del público al impedir que esos lectores puedan después dedicarse a obras más profundas. Asegura, por el contrario, que mayor daño hicieron las vanguardias y que el lector actual “*ya no está dispuesto* a tolerarnos una obra hermética, inconexa, tediosa” (Laiseca: 2001, 51, cursiva en el original). Para evitar que los lectores se aburran, el escritor debe conjugar con sabiduría el “espíritu de juego” con la “profundidad metafísica” (Laiseca: 2001, 51). El mundo de los monstruos sería la cantera de la que extraer una obra “entretenida y a la vez profundísima” (Laiseca: 2001, 51).

Podemos relacionar estas apreciaciones con cierto “culto al plagio” que se encuentra en toda su obra y que el autor hizo explícito en su ensayo *Por favor ¡plágienme!* En realidad, no se trataría de plagio sino de parodia o de pastiche, de aprovechamiento de textos de la cultura, principalmente literaria y cinematográfica, aunque no exclusivamente.

Tomaremos ahora lo que Pampa Arán recoge a su vez de Arthur Danto para explicar

las características del fantástico reciente. Según Danto, “el arte contemporáneo se rehúsa a ser definido por las narrativas que lo sostuvieron, la de la mimesis, la de la autonomía, la de la pureza”, a lo que Arán agrega la de la clausura genérica. Por eso, Arán afirma que “el género fantástico se ha de-generado (sin connotación negativa), ha perdido la regularidad genérica convertido en un *hipergénero* y al hacerlo exalta un camino de búsqueda, favorecido por nuevas condiciones culturales”, en las cuales “los lectores de hoy establecen la legibilidad genérica a partir de otros códigos (el del cine y la TV)” (Arán: 2009, 21).

Incluso podríamos dar un paso más y cruzar estas nociones actuales, y ampliadas, del fantástico con otras elaboraciones teóricas recientes que toman en consideración al grotesco. Nos referimos a las reflexiones de Rocco Carbone y Soledad Croce, quienes consideran al grotesco moderno como una continuación enriquecida o modificada del realismo grotesco carnalesco analizado por Mijail Bajtin. El estudio de estos dos autores se basa en una historización del grotesco desde sus primeras manifestaciones artísticas y conceptuales hasta llegar al Romanticismo (punto crucial de su redefinición) y a manifestaciones más cercanas en el tiempo y el espacio, como cierta narrativa argentina de la década de 1920 (Arlt, Mariani, entre otros) y el humor del programa televisivo “Peter Capusotto y sus videos”. En ese período fundamental del Romanticismo, el interés por el arte habría sufrido un desplazamiento según el cual lo más importante ya no sería lo bello sino lo interesante o lo verdadero particular, apertura que implica la inclusión de lo feo, lo inarmónico y lo incompleto al dominio de lo artístico. Se trata de un momento en el cual, en coincidencia con lo supuestamente característico de lo fantástico, “todo lo que nos es familiar y conocido se revela de repente como extraño y siniestro” (Carbone, Croce: 2012; 16, 17). Se trataría de

“una recreación del mundo a partir del acento puesto en lo angustioso, mostrando como evidente la inclinación humana hacia el horror, el espanto, lo demencial, lo prohibido y lo incomprensible y, a su vez, cierta posibilidad de exorcizar, desterrar (*proscribir, conjurar*) lo demoníaco del mundo” (Carbone, Croce: 2012, p. 20, cursiva en el original).

Justamente, creemos que no se puede presentar una idea cabal de la estética y de los efectos previstos por la obra de Laiseca si no abordamos la cuestión de la angustia o, más bien de su contrapartida, el vitalismo, a través del análisis de la propuesta ética presente en los textos de su autoría. Nos referimos a que se desprenden de la obra de Laiseca algunos principios de vida que nos permiten hablar de un tratado ético implícito. Aun cuando los personajes sufran realidades para las cuales no tienen respuestas predefinidas, el humor ingresa en muchas situaciones para aliviar la carga angustiante de la pérdida de sentido circunstancial del mundo y de la propia vida. Esto puede ser leído en términos freudianos, como la manera en que el humor permite economizar el gasto psíquico del sujeto (Freud: 1969), pero también desde el humor carnalesco bajtiniano (y su pervivencia en el grotesco descrito por Carbone y Croce), según se entienda que

“pensar nuestro propio tiempo requiere inevitablemente el encuentro con lo inaprehensible, lo paradójico y la perplejidad; a su vez, que lo grotesco sea la posibilidad de representar el interior mismo del infierno, se convierte en una

denuncia y, de esta manera, es una forma de resistencia” (Carbone, Croce: 2012, 24).

Los postulados éticos *laissez-faire* no son una simple “bajada de línea” sino que son aprendizajes que realizan los personajes (principalmente el Conde, en la novela que

ⁱⁱ Lo *rizomático* en Gilles Deleuze se relaciona con la idea de que lo social se configura como institucionalizado, estable, mayoritario, legal, normal y normalizador, y a esa pretendida estructura se le oponen, eventualmente, acciones, discursos y subjetividades menores, es decir, que escapan a esa configuración establecida y la ponen en cuestión. Para el ámbito específico de la literatura, lo rizomático refiere a una literatura nómada, que deviene-menor, frente al “bloque sedentario, la ciudad literaria, cuyos bastiones defenderían valores Humanos, impuestos en verdad por la fuerza de su propia artillería” (Mattoni; en Deleuze: 1994, 9). Se trata, entonces, de una lógica de guerra en la que encontramos “una arquitectura fascista, a la que se opondrían las curvas del oxímoron, las volutas de lo indefinido sin artículo, giro y rodeo en la lengua” (Mattoni; en Deleuze: 1994, 11). Las características de este pensamiento acerca de lo rizomático y del devenir-menor se exponen profusamente en *Mil mesetas* y en *Kafka. Por una literatura menor*, ambas escritas por Gilles Deleuze junto a Félix Guattari.

ⁱⁱⁱ El oxímoron es una figura retórica que implica combinar palabras o sentidos opuestos en una misma unidad lingüística, sea una palabra o una frase. En el caso puntual que estamos abordando, la tradición crítica suele caracterizar al realismo como propio de una actitud de seguridad del sujeto frente a la existencia y estabilidad del mundo externo, por lo tanto, la categoría “realismo inseguro” es un oxímoron respecto de dicha concepción tradicional del término “realismo”. Lo mismo se aplica para las demás categorías mencionadas en el párrafo.

^{iv} Salvando las distancias existentes entre las distintas concepciones de “realismo”, ésta sería una característica relativamente estable. Basta con que pensemos en la “Comedia humana” de Balzac o en las posibilidades pedagógicas que los socialistas le adjudicaron a la estética realista.

^v Como muchos de los relatos de Marcelo Cohen, las acciones narradas en esta novela se sitúan en una geografía inventada por el autor, a la que denomina “Delta Panorámico”.

^{vi} Nos referimos sobre todo a ficciones fílmicas y televisivas que han establecido cierta regularidad en la manera de abordar la experiencia de encierro. A nivel nacional, podemos evocar “Tumberos”, miniserie dirigida por Adrián Caetano que se emitió por canal América en el año 2002. La historia transcurre en la superpoblada cárcel de Caseros y los conflictos representados se relacionan principalmente con la supervivencia en este espacio con códigos propios en el que hay una lucha permanente por imponerse sobre los demás presos a través de liderazgos y alianzas específicas. Otra producción importante, que se estrenó apenas unos años antes de la publicación de *El fin de lo mismo*, es la película brasilera-argentina “Carandirú”. Con un argumento más cercano al drama y con base documental histórica, también ponía en primera plana, con intenciones de denuncia, las condiciones en que se desarrolla la vida de los presos en una cárcel común.

^{vii} El género gótico es cercano al fantástico y se encuentra actualmente en reelaboración, tal como ocurre con los ya mencionados conceptos de “realismo” y de “fantástico”. Giovanna Franci, en un texto en el que aborda lo que ella define como neo-gótico, establece la historia del término. Explica que “nace al comienzo como subgénero de la novela; luego, usado como adjetivo, se convierte en sinónimo de “pintorequismo”; y en la época pre-romántica y romántica, de lo sublime. El siglo XIX asiste a su desarrollo sensacional a nivel popular, donde se mezclan los dos componentes del terror y del horror, ya identificados por Ann Radcliffe” (Franci en Elgue-Martini y Volpa: 2009). Es este último aspecto al que se refiere Cortázar en el ensayo citado más arriba y el que tomamos para caracterizar la literatura de Alberto Laiseca, no por el efecto de lectura previsto sino por ciertos tópicos y ambientes que analizaremos para la novela *Beber en rojo*.

estamos analizando) y esas enseñanzas muchas veces se exponen de manera dialógica, como en la mayéutica socrática, pero otras veces son los personajes los que “le ponen el cuerpo” a determinadas situaciones que los llevan a superarse moralmente. La novela más rica para apreciar esta transformación en los personajes laisequeanos es *El jardín de las máquinas parlantes*, donde el gordo Sotelo, su protagonista, debe modificar gran parte de sus comportamientos y actitudes para “desmanijarse” de una sociedad esotérica que parece empeñada en arruinarle la vida. La angustia generada por situaciones que escapan a su entendimiento tiene su contrapartida en un “maestro” mago que se compadece de él y le enseña otra manera de encarar sus frustraciones, a la vez que inserta sus pequeñas “tragedias” en un marco explicativo mayor, esto es, el del enfrentamiento del Ser y el Antiser que combaten por el dominio del mundo y sus criaturas.

La ética que subyace las enseñanzas de *Beber en rojo*, es una ética vitalista, apologética del exceso y la hipérbole, un poco en consonancia con la propuesta estética de Laiseca, que se permite eternas enumeraciones, la escritura de novelas de más de 1300 páginas y exageraciones de todo tipo. Por eso, nos atrevemos a hablar de cierta correspondencia entre una propuesta estética y una propuesta ética que se condicen en contenido y forma.

La concepción de sujeto implícita es la de la incompletud, en el sentido de que no hay personajes “sólidos”, hechos de una vez y para siempre, sino que incluso el Maestro Drácula se convierte luego en alumno de sus discípulos Jonathan y Lucy, quienes le enseñan a abandonar su misoginia y a formar una familia. El aprendizaje se produce de una manera poco convencional, a través de una relación sexual orgiástica que implica a los tres, donde Lucy se ofrece a Drácula con la complicidad de su marido y con el objetivo de “salvarlo”, de ayudarlo a completar un proceso de humanización que el vampiro había comenzado por su cuenta. El proceso tiene sus vaivenes, hay altibajos y retrocesos en el proceso vital de cada uno de los personajes y se produce también una profundización en la relación que mantienen entre ellos, en términos sobre todo de confianza. Cuando Harker llega al castillo, a diferencia de lo que ocurre en la novela de Stoker, ya sabe que el conde es un vampiro, y busca engañarlo con la intención de asesinarlo en el momento propicio. Drácula sabe de esto pero lo deja hacer, ganándolo poco a poco con su generosidad y su sabiduría. Tras el episodio en que el bibliotecario intenta asesinarlo, Drácula le cuenta que ha dejado de beber sangre directamente del cuerpo de seres vivos y que ahora la compra a bancos de sangre. Insiste en que él ya no causa sufrimiento a otros y que los católicos que lo perseguían son aun más dañinos por adorar a un “Dios Sangriento”, rencoroso y represivo con sus seguidores (Laiseca: 2001, 25). Desde esa misma conversación y de ahí en adelante, el discípulo es el encargado de enseñar al maestro que “la misoginia no es el camino”, que la soltería eterna es una manera de servir al Espíritu Diabólico al que Drácula dice haber renunciado. A lo largo de su estadía en el Castillo, y con la ayuda de su mujer, Harker convence al vampiro de unirse a una compañera (a quien selecciona de entre los sirvientes). En el proceso, que luego incluye a una segunda esposa y muchos hijos, Drácula deja de beber sangre, puede nutrirse de otros alimentos e incluso llega a ver el sol, comienza un proceso de humanización que se completa con la pérdida de la inmortalidad. De todas maneras, Drácula muere feliz, después de pronunciar un discurso en el que manifiesta su amor por aquellos con quienes compartió sus últimos años:

“A estos cinco años los he vivido bien. Agradezco al Cielo y a la Tierra haber llegado a ver, lindos y gorditos a mis hijos, a mis amados draculitas. (...) Morirse es siempre horroroso. Si bien lo hago en paz desearía quedarme. Quisiera comer de nuevo jabalí y perdices. Y sobre todo tomar esa riquísima cerveza negra irlandesa. Si alguien, alguna vez, me lee, le pido que haga eso por mí: tomar en mi honor una o varias de esas exquisitas “cerveciyas”. Nada más. Ya es hora de irse. Qué asco” (Laiseca: 2001, 123).

Para resumir, en esta obra de Laiseca, como en otras, podemos apreciar un fantástico que consiste sobre todo en la utilización de elementos, escenografías y personajes propios de dicho género (literario y cinematográfico). Esta apropiación es realizada de manera hiperbólica, humorística, y tiene como objetivo reeducar moralmente a sus lectores, a través de la proposición de una ética vitalista, laudatoria de los pequeños placeres y del sexo disfrutado sin prejuicios ni culpas. A la angustia que sufren sus personajes en ciertos momentos de la obra le corresponde una significación en un plano más general de la lucha entre el Bien y el Mal (el Ser y el Anti-Ser, en términos de nuestro autor), entre placer y culpa, entre vida y muerte, entendidos como opuestos que nunca se anulan sino que conviven en cada espacio y cada personaje.

Alberto Laiseca ha hecho explícita la idea de una finalidad ética de la literatura. En una conferencia organizada en el año 2008 por la Secretaría de Cultura de la Nación, Laiseca afirmaba que hay momentos en que la vida nos excede, que no sabemos cómo seguir y que hace falta una ayuda externa. Esto ocurriría sobre todo en el paso de la niñez a la adultez, pero no exclusivamente. Afirma que, en su caso, esa ayuda se la brindó la literatura. Cita varios libros particulares, pero admite que cada uno va a encontrar a ese maestro-escritor adecuado que lo ayudará a destrabarse. Esto afecta también a su oficio de escritor, ya que da por sentado las dificultades que enfrenta en una sociedad que, a su juicio, cada vez lee menos. Sin embargo, afirma que

“El compromiso del escritor es sólo uno: influir sobre la sociedad. Cambiar para bien al mundo aunque las condiciones no estén dadas para ello. Sólo podemos trabajar desde el concepto de que, pese a todo, algo mágico ocurrirá. Pero para ello es preciso tener la más firme confianza en la victoria final” (Laiseca: 2008).

Algunas reflexiones finales

A lo largo de nuestro artículo, hemos procurado un diálogo entre las obras de Alberto Laiseca y de Marcelo Cohen que nos permita repensar las dificultades que se presentan al leer sus producciones ficcionales a partir de la tradicional oposición entre realismo y fantástico. Lejos de pretender establecer nuevas definiciones, pensamos que resulta más provechoso leer dichas obras desde una concepción flexible de los géneros literarios, lo que, en la línea del pensamiento de Jacques Derrida nos permitiría pensar a los distintos textos como participantes y no como pertenecientes a un género en particular^{ix} (Derrida: 1990).

De esta forma, la novela de Alberto Laiseca que analizamos más arriba, *Beber en rojo*,

podría describirse como parte de la tradición del terror y del fantástico si atendemos a ciertos elementos presentes en ella. Sin embargo, la inclusión de dichos elementos no tiene el mismo fin que cuando se encuentran en relatos propios del género del terror y del fantástico, es decir, no genera en el lector ni miedo ni vacilación ante los hechos relatados, sino que se produce un efecto humorístico, un extrañamiento que permitiría a quien lee reformular las reglas de los géneros, las ideas dogmáticas acerca de la literatura y la mismísima idea de lo monstruoso.

Respecto de los efectos de lectura, Laiseca insiste en que los sujetos deben leer, sobre todo cierta literatura como la suya, porque al hacerlo, están optando por el “Ser”, por la vida, por una mejor versión de ellos mismos. Subyace la idea de que no estamos hechos de manera definitiva, de que podemos transformarnos, volvernos monstruosos, delirar la realidad, llevarla a los límites de lo verosímil para que se vuelva más tolerable o, al menos, para oponer cierta resistencia al “Antiser” que nos ataca desde múltiples frentes. Nos referimos a la misoginia y a la castidad inútil de la que ya hablamos respecto de *Beber en rojo*, pero también a la castración de la imaginación que supone seguir un modelo literario determinado. Por eso su opción por el “realismo delirante” (Aichino: 2011a y 2011b).

Por su parte, Marcelo Cohen podría calificarse como un escritor de fantástico si tenemos en cuenta la constitución de un universo literario con reglas y características ajenas al mundo que conocemos (al referencial, que sería el objeto, por ejemplo, de la Historia y de la literatura testimonial y realista), sobre todo a partir de *Los acuáticos*, donde aparece por primera vez el Delta Panorámico. Concordamos con Federico Goldchluk en que se trata de distopías, es decir, de una concepción del mundo que no coincide con las representaciones habituales de la actualidad pero que son cercanas a ellas. Estos escenarios permiten explorar otro tipo de subjetividades alejadas del sujeto omnisciente y omnipotente del realismo. Presenta, en cambio, a sujetos que se relacionan con el mundo de una manera distorsionada, ambigua, poco clara. Esta distorsión, como reconoce Goldchluk,

“no se trata de un cambio drástico. Cohen ha perfeccionado algo que había ensayado y buscado desde siempre: la instalación de un mundo amplio, consistente, fascinante e injusto. En definitiva, un desplazamiento, una torsión de la sociedad contemporánea” (Goldchluk: 2013, 30).

Además, considera que el Delta “merecería una enciclopedia propia”, que “Cohen podría redactarla, pero sigue en plena tarea de exploración. No ha elaborado un mundo delimitado, completo y cerrado” (Goldchuk: 2013, 31). Se trata de una “estrategia [de] proliferación” (Goldchuk: 2013, 34).

En este punto, podemos establecer una diferencia con la proliferación practicada por Alberto Laiseca, donde los elementos literarios parecen más fácilmente clasificables (incluso la revista *El Ansia* arriesga un “diccionario laisequeano”^x). La proliferación en Laiseca implica también cierta repetición de motivos, los que parecen subordinarse a la ética de la que hablamos más arriba. Al leer la obra completa, que se extiende desde *Su turno [para morir]* (1976) hasta *Manual sadomasoporno* (2011), e incluye *Los Sorias* (1998) (proyecto enciclopédico y ciclópeo si los hay), no se perciben grandes cambios estilísticos, en el sentido de que hay una permanencia de motivos y procedimientos escriturales^{xi}. Conviene pensar en episodios que ilustran una concepción estable de la

literatura, que no por eso deja de ser desestabilizadora, proliferante, digresiva^{xiii}, laudatoria del pastiche, hiperbólica, humorística; al tiempo que ejemplifica y afronta los mismos conflictos éticos que podríamos ver girar en torno de cierta reivindicación de lo vitalista. Incluso en sus “cuentos misóginos” (incluidos en *Cuentos completos*) o en el *Manual sadomasoporno*, se pueden leer algunas crisis de esa ética pero siempre mantienen su relación con la preocupación por el vínculo con el otro femenino, con la abstinencia sexual y con cierta desprotección frente a la libertad del otro, la que es celebrada y temida al mismo tiempo, o de manera alternativa, por los protagonistas generalmente masculinos de dichas historias.

Por todo lo dicho, podríamos establecer puntos de contacto entre la manera en que ambos autores entienden a la literatura y la manera en que Manuel Pérez Asensi la concibe. Entrarían, para el pensador español, en la categoría de producciones artísticas que se proponen sabotear lo establecido. En lo literario, un sabotaje de los géneros estancos, definidos de una vez y para siempre; en lo ético, un sabotaje de la concepción cerrada del sujeto, al proponer en su lugar una subjetividad en proceso, que se hace y deshace en cada acción, en cada elección.

Encontramos muchos otros puntos de contacto entre las literaturas de ambos autores, entre el “realismo inseguro” y el “realismo delirante”. En primera instancia, una preocupación no ingenua por captar la realidad mediante la experimentación con ella. Además, ambos escritores manifiestan una fe en los efectos performativos de sus literaturas, aunque reconocen lo limitado (en términos cuantitativos y a veces cualitativos, ya que el avance de nuevas tecnologías perjudica la práctica de la lectura por parte los jóvenes). Es a la ampliación concienical de sus lectores a lo que apuntarán tanto Marcelo Cohen como Alberto Laiseca. Si sus ficciones se encuentran con lectores demasiados crédulos respecto del estatuto de lo real o con cierta concepción propia ya formada de la realidad, la literatura los arrinconará (al decir de Laiseca) o modificará los límites de su conciencia (al decir de Cohen).

Para resumir, ambos autores piensan en cierta función o utilidad de la literatura (Laiseca incluso defenestra a quienes escriben para sí mismos e inventan libros herméticos e incomprensibles). Para ello, generan mundos propios, que toman algunos elementos de la realidad convencional (cabría preguntarse si no hacerlo es posible) pero introducen al mismo tiempo toda una estructura geográfica y social no referencial (el Delta, de Cohen, por un lado; un mapamundi delirante creado en *Los Sorias* y repetido en algunos cuentos, por el lado de Laiseca), y no temen recurrir a neologismos y al extrañamiento del lenguaje comunicativo para crearlos.

Para finalizar, recordemos que actualmente la categoría misma de realismo se encuentra atravesada por redefiniciones, lo que la crítica literaria argentina ha bautizado como “nuevos realismos” y para los que se utilizan categorías oximonóricas que lejos están de concordar con la idea de un realismo estable (como el que se presupone en las definiciones del fantástico enumeradas al comienzo de este trabajo). Sea que se elija este término para dar cuenta de intenciones o efectos referenciales por parte de los textos literarios o que se procure dar cuenta de la inestabilidad de los presupuestos racionales del realismo tradicional, se vuelve complicado (si no imposible) sostener la existencia de una escritura que hoy en día responda a dicha estética de una manera restringida. Esto implica que carece de sentido enumerar una lista de atributos “realistas” y pretender achacársela a

la producción actual o rastrearla en ella. Por el contrario, se vuelve nuevamente productiva la consideración derridiana, ya referida, de una “participación” (por sobre una pertenencia) de los textos de la estética realista, pero de una manera no ingenua sino problematizada por las diversas crisis políticas, científicas, económicas y sociales que marcan nuestro tiempo. Realistas, sí, pero también fantásticos, terroríficos, irracionales, grotescos, delirantes.

Fecha de presentación: 31/05/2014 - **Fecha de evaluación:** 27/10/2014

Notas:

^{viii} Este aspecto de exhibición de los mecanismos de escritura es un elemento, entre otros (algunos de ellos ya mencionados en el artículo), que permite vincular la escritura ficcional de Alberto Laiseca con la propuesta estética de Macedonio Fernández. En este último ha sido reconocido por la crítica un procedimiento denominado “escritura a la vista”, que consiste en la ruptura con el pacto ficcional de credibilidad, con el “como si” se tratara en la ficción de una realidad. Para lograr esto se pone en evidencia el carácter de artificio de la escritura ficcional, lo que vuelve evidente su manufactura con intervenciones del autor que rompen ruidosamente con la ausencia autoral típica del narrador omnisciente realista, quien procuraba en su escritura presentar una realidad como si se estuviera viendo por una ventana y el marco se volviera irrelevante. Este procedimiento es utilizado frecuentemente por ambos autores, y se vincula además con la cuestión de la intertextualidad (o el plagio) y la parodia que ambos autores utilizan aunque de maneras propias. Este tema será abordado más adelante, especialmente en relación a la obra de Alberto Laiseca.

^{ix} La diferencia entre una y otra manera de vincular un texto particular con un género, es decir, entre hablar de “pertenencia” o de “participación” de un texto a un género determinado, depende de la manera en que se conciba a este último. Se lo puede pensar como restrictivo, o sea, que existen límites precisos que separan a un género de otros e impone a cada texto una norma o una serie de características que determinarían su pertenencia a un género determinado. La participación, por el contrario, implica tomar al género como un espacio no cerrado, donde se vuelven imprecisos los límites y donde impera la mezcla. Así, al abordar un texto en particular, el lector no podría precisar su pertenencia absoluta a un género sino que puede participar a la vez de dos o más géneros, ya que se podría observar cómo funcionan en los textos reglas o elementos propios de distintos géneros literarios (Derrida: 1990).

^x El artículo se titula “Abecedario Laiseca” y está firmado por Guido Herzovich. Se trata, según palabras de su autor, de “un modo de ordenar el universo laisequeano desde su propia óptica, en diálogo con sus ficciones”. El “diccionario” consiste en entradas a muchos de los conceptos y cuestiones presentes regularmente en la obra de Alberto Laiseca. Podemos encontrar términos tales como “chichi”, “delirio”, “grotesco”, “imaginación”, “ocultismo”, “mujeres”.

^{xi} Para ilustrar y ampliar un poco esta afirmación, y debido a que no existen trabajos en la actualidad que analicen de manera crítica y completa la obra de Alberto Laiseca, enunciaremos brevemente algunas características de la primera obra publicada por el autor en 1976, *Su turno [para morir]*, que se mantendrán en las obras posteriores. No pretendemos agotar el análisis de una obra tan amplia en una mera nota al pie sino justificar mínimamente una afirmación que puede parecer arbitraria pero se basa en el análisis realizado hasta el momento en mi investigación. En dicha obra, entonces, podemos encontrar una historia en la cual se intercalan numerosos pasajes y personajes secundarios, cuya relación con la historia principal es difícil de justificar. Este rasgo es especialmente notable, ya que podríamos inscribir al relato dentro del género policial, entendido de manera no restrictiva, lo que implica ciertas expectativas tendientes a la existencia de elementos siempre significativos y subordinados a la trama investigativa. En la obra encontramos dos personajes poderosos y estrambóticos, que sufren (y disfrutan) de lo que podríamos calificar como delirio estético y, por momentos también, delirio de grandeza. Existe una correspondencia entre el contenido delirante y una escritura digresiva, hiperbólica y paródica, en la cual los personajes principales son denominados repetitiva y

alternativamente como “ogro Taumiel”, “Calígula”, “Iván IV el Terrible”, “monstruo”, “Hitler”, “Anti-Mozart”, “Papa Bonifacio VIII”. La acción transcurre en los Estados Unidos y, como lo hará en otras obras, apunta a atacar a los sindicatos y el atropello a la individualidad que representarían. De esta manera, se establecen los que serían los valores y antivalores, y sus respectivos representantes. Entre los primeros se encuentran la “Tecnocracia” (fundamental en su obra *Los Sorias*), el individualismo y las relaciones con mujeres que enriquecen y complementan a los personajes masculinos. Entre los antivalores, podemos mencionar al sindicalismo y a las familias conservadoras que ejercen una influencia negativa, más que nada, sobre las mujeres que se someten a un mandato culposo. Encontramos, a su vez, largas enumeraciones (proliferantes), desórdenes temporales y otros mecanismos generadores de confusión y absurdo, tales como la mezcla de elementos pertenecientes a diferentes culturas (nombres latinos que alternan con los esperables en territorio de lengua anglosajona, referencias a costumbres argentinas extendidas entre los personajes estadounidenses, como el mate, etc.).

^{xii} Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la digresión es el “efecto de romper el hilo del discurso y de hablar en él de cosas que no tengan conexión o íntimo enlace con aquello de que se está tratando” (<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>). Caracterizamos a la literatura laisequiana como “digresiva” para dar cuenta de los múltiples desvíos en la acción y la incorporación de pequeños textos autosuficientes en medio del desarrollo de la historia y que no guardan relación directa y evidente con ella.

Bibliografía:

Aichino, María Celeste (2011a). “Enfrentamientos cósmicos en *Los Sorias*, de Alberto Laiseca”, en revista *Digilenguas*, de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, N.º 12, diciembre de 2011. Disponible en:

<http://publicaciones.fl.unc.edu.ar/sites/publicaciones.fl.unc.edu.ar/files/DigilenguasN10.pdf> Consultado en noviembre de 2014.

Aichino, María Celeste (2011b). “Mecanismos humorísticos en el realismo delirante de Alberto Laiseca”. *I Jornadas Temáticas de literatura argentina contemporánea: “El humor en la literatura argentina”*, organizadas por la Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, Centro de Literatura de Mendoza, Cátedra de Literatura Argentina II, Cátedra Libre Julio Cortázar, Cátedra Libre Jorge Luis Borges y la Secretaría de Extensión Universitaria. Publicadas en el DC-rom de *Actas de las Jornadas*.

Arán, Pampa (1999). *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Narvaja Editor, Córdoba.

Arán Pampa (2009). “Lo unido y lo enhebrado. Para una teoría del fantástico literario contemporáneo”, en *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*, compilado por Luigi Volta y Cristina Elgue-Martini. Del Copista, Facultad de Lenguas-UNC, Córdoba.

Arán, Pampa (dirección y coordinación) (2010). *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*. Centro de Estudios Avanzados, Córdoba.

Bajtín, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid.

Boletín/12 del Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria (2005), Diciembre de 2005, Rosario.

-
- Camblong, Ana (2003). *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Editorial Eudeba, Buenos Aires.
- Carbone, Rocco; Croce, Soledad (2012). *Grottexto. Ensayos de (in)definición*. El Octavo Loco ediciones, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.el8voloco.com.ar/>. Consultado en julio de 2014.
- Cohen, Marcelo (2003). *¡Realmente fantástico! Y otros ensayos*. Editorial Norma, Buenos Aires.
- Cohen, Marcelo (2005). *El fin de lo mismo*. Ediciones La Página, Buenos Aires.
- Cohen, Marcelo (2009). *Casa de Ottro*. Alfaguara, Buenos Aires.
- Contreras, Sandra (2005). “Realismos, jornadas de discusión”, en *Boletín/12 del Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario.
- Contreras, Sandra (2006). “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”, en *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 11(12). Disponible en: <http://www.orbisterius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/sumario/>. Consultado en mayo de 2012.
- Cortázar, Julio (2004). “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” en *Obra crítica 3*, Suma de Letras Argentina, Buenos Aires.
- Cucurto, Washington (2003, junio 29). “Apuntes sobre el realismo atolondrado” (entrevista realizada por Bárbara Belloc), *Radar Libros*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-634-2003-06-29.html>. Consultado en diciembre de 2012.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1978). *Kafka. Por una literatura menor*, Ediciones Era, México.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2000). *Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia.
- Deleuze, Gilles (1994). *La literatura y la vida*, Alción editora, Córdoba.
- Derrida, Jacques (1990). *La ley del Género. Retóricas de la droga*. Elipsis Ocasionales, Pasto.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*, Emecé, Buenos Aires.
- El ansia. Revista de literatura argentina* (2013). n° 1. Octubre de 2013. Número dedicado a Marcelo Cohen, Hernán Ronsino y Alberto Laiseca.
- Elgue-Martini, Cristina; Volpe, Luigi (comp.) (2009). *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*, Ediciones del Copista, Córdoba.
- Fernández, Froilán (2007, inédito) Tesina de grado: “Cohen: las políticas del asedio. Ficción y tradición en las fronteras del realismo”, dirigido por Ana María Camblong. Universidad Nacional de Misiones.
- Flores, Ana Beatriz (dirección y coordinación) (2010). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, Ferreyra editor, Córdoba.
- Franci, Giovanna (2009). “Entre fantástico y gótico, modelos literarios de vampiras en la literatura inglesa e italiana entre fines del Ochocientos y principios del Novecientos” en *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*, compilado por Luigi Volta y Cristina Elgue-Martini. Del Copista, Facultad de Lenguas-UNC, Córdoba.
- Freud, Sigmund (1969). “El chiste y su relación con lo inconsciente”, en *Obras*

- completas*, tomo III, ed. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Goldchluk, Federico (2013). "Un escritor que recuerda el futuro", en *El ansia. Revista de literatura argentina*, n° 1. Octubre de 2013. Número dedicado a Marcelo Cohen, Hernán Ronsino y Alberto Laiseca.
- Herzovich, Guido (2013). "Abecedario Laiseca", en *El ansia. Revista de literatura argentina*, n° 1. Octubre de 2013. Número dedicado a Marcelo Cohen, Hernán Ronsino y Alberto Laiseca.
- Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Editorial Catálogos, Buenos Aires.
- Kogan, Marina (2006). "Narraciones post 2001: avatares del realismo inverosímil", en revista *El Interpretador*, n.º 29. Disponible en: <http://www.elinterpretador.net/29MarinaKogan-AvataresDelRealismoInverosimil.html>. Consultado en febrero de 2012.
- Laiseca, Alberto (2010). *Su turno para morir*. Mansalva, Buenos Aires.
- Laiseca, Alberto (1993). *El jardín de las máquinas parlantes*, Editorial Planeta, Buenos Aires.
- Laiseca, Alberto (2001). *Beber en rojo*. Grupo editor Altamira, Buenos Aires.
- Laiseca, Alberto (2004). *Los Sorias*, Gárgola Ediciones, Buenos Aires.
- Laiseca, Alberto (1991). *Por favor ¡plágienme!* Beatriz Viterbo editora, Rosario.
- Laiseca, Alberto (2008). "El compromiso del escritor", Texto leído en la Biblioteca Arturo Illia, Ciclo "Café Cultura Nación" de la Secretaría de Cultura de la Nación, julio de 2008. Disponible en: <http://albertolaiseca.blogspot.com.ar/2008/07/el-compromiso-del-escritor.html>. Consultado en julio de 2008.
- Laiseca, Alberto (2007). *Manual sadomasoporno [ex Tractat]*. Editorial Carne Argentina, Buenos Aires.
- Laiseca, Alberto (2011). *Cuentos completos*. Simurg, Buenos Aires.
- Mattoni, Silvio (1994). "Devenir-Deleuze" en Gilles Deleuze, *La literatura y la vida*. Alción editora, Córdoba.
- Nietzsche, Friedrich (2009). *Más allá del bien y del mal; Genealogía de la moral*. Editorial Porrúa, México.
- Pérez Asensi, Manuel (2011). *Crítica y sabotaje*, Anthopos editorial, Madrid.
- Piglia, Ricardo (1990). "La lectura de la ficción" en *Crítica y ficción*, Editorial Siglo Veinte, Buenos Aires.
- Rosset, Clément (2004). *Lo real. Tratado de la idiotez*. Pre-textos, Valencia.
- Saavedra, Guillermo (2005). "Prólogo" en Marcelo Cohen, *El fin de lo mismo*. Ediciones La Página, Buenos Aires.
- Segade, Lara (2013). "El conjunto vivo y otras formas de lo que no se termina: dos conversaciones con Marcelo Cohen", en *El ansia. Revista de literatura argentina*, n° 1. Octubre de 2013. Número dedicado a Marcelo Cohen, Hernán Ronsino y Alberto Laiseca.
- Speranza, Graciela (2001). "Magias parciales del realismo" en *Revista milpalabras, letras y artes en revista*.
- Speranza, Graciela. "Por un realismo idiota", en Revista digital *Otra Parte*, agosto de 2006. Disponible en <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-8-oto%C3%B1o>

[2006/por-un-realismo-idiota](#) Consultado en marzo de 2013.

Todorov, Tzvetan (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Editorial Tiempo Contemporáneo S.A., Buenos Aires.

Lo rizomático en Gilles Deleuze se relaciona con la idea de que lo social se configura como institucionalizado, estable, mayoritario, legal, normal y normalizador, y a esa pretendida estructura se le oponen, eventualmente, acciones, discursos y subjetividades menores, es decir, que escapan a esa configuración establecida y la ponen en cuestión. Para el ámbito específico de la literatura, lo rizomático refiere a una literatura nómada, que deviene-menor, frente al “bloque sedentario, la ciudad literaria, cuyos bastiones defenderían valores Humanos, impuestos en verdad por la fuerza de su propia artillería” (Mattoni; en Deleuze: 1994, 9). Se trata, entonces, de una lógica de guerra en la que encontramos “una arquitectura fascista, a la que se opondrían las curvas del oxímoron, las volutas de lo indefinido sin artículo, giro y rodeo en la lengua” (Mattoni; en Deleuze: 1994, 11). Las características de este pensamiento acerca de lo rizomático y del devenir-menor se exponen profusamente en *Mil mesetas* y en *Kafka. Por una literatura menor*, ambas escritas por Gilles Deleuze junto a Félix Guattari.