

CATÁSTROFE PERSONAL Y COLECTIVA EN DOS NOVELAS SOBRE LA CRISIS ARGENTINA DE 2001: *EL GRITO* DE FLORENCIA ABBATE Y *LA INTEMPERIE* DE GABRIELA MASSUH

PERSONAL AND COLLECTIVE CATASTROPHE IN TWO NOVELS
ABOUT 2001 ARGENTINEAN CRISIS: *EL GRITO* BY FLORENCIA ABBATE
AND *LA INTEMPERIE* BY GABRIELA MASSUH

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202213.26.01>

JOSÉ FERNANDO SALVA*
Tulane University, Estados Unidos'

Fecha de recepción: 7 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 13 de diciembre de 2021

Fecha de modificación: 17 de enero de 2022

RESUMEN

El presente artículo analiza dos novelas argentinas que dialogan con los sucesos de la crisis económica, política y cultural de diciembre de 2001 en Argentina: *El grito* (2004) de Florencia Abbate y *La intemperie* (2008) de Gabriela Massuh. Este trabajo se focaliza en cómo estos textos construyen narrativamente lo social y lo íntimo, lo público y lo privado, a partir de la figura de la catástrofe. En este sentido, propongo leer en estas novelas una correlación entre catástrofe personal y catástrofe colectiva. Finalmente, me interesa observar algunas diferencias políticas y formales que estas novelas presentan en términos de escritura.

PALABRAS CLAVE: literatura argentina, catástrofe, Gabriela Massuh, Florencia Abbate, 2001

ABSTRACT

This article analyzes two Argentine novels that dialogue with the events of the economic, political and cultural Crisis of December 2001 in Argentina: *El grito* (2004) by Florencia Abbate and *La intemperie* (2008) by Gabriela Massuh. This work focuses on how these texts narratively construct the social and the intimate, the public and the private, based on the figure of the catastrophe. In this sense, I propose to read these novels as a correlation between personal and collective catastrophe. Finally, I am interested in observing, in terms of writing, some political and formal differences that these novels present.

KEYWORDS: Argentinian literature, catastrophe, Gabriela Massuh, Florencia Abbate, 2001

* fernando.crimson@gmail.com. PhD en literatura latinoamericana, Tulane University.

Me preguntaba qué quedaría de nosotros sin país,
sin gobierno, sin moneda.

Gabriela Massuh, *La intemperie*

1. CRISIS Y LITERATURA ARGENTINA

A veinte años de su acontecer, los sucesos que sacudieron a la Argentina hacia finales de 2001 son de público conocimiento. La crisis que vivía el país había llegado a un punto crítico y se experimentó una debacle nacional. Los momentos más extremos del estallido fueron el 19 y 20 de diciembre. El modelo neoliberal instaurado —en gran medida— durante la década de los noventa, caracterizado por el plan de convertibilidad de la moneda, la libertad del mercado y la privatización de los servicios públicos y las empresas estatales había puesto a la nación en una situación límite. La desocupación y la marginalidad crecían de modo preocupante y los bancos congelaban los depósitos bancarios. Numerosas marchas, cortes de ruta y reclamos se extendían por el país y el 19 de diciembre protestas masivas estallaron en las calles de todo el territorio nacional al grito de “Que se vayan todos”. El 20 de diciembre, el presidente Fernando de la Rúa renunciaba a su cargo y escapaba en helicóptero, en medio de una represión de gran magnitud con decenas de muertos y heridos. Argentina pasó por cinco presidentes distintos en el transcurso de diez días. La situación de precariedad del país era dramática, pero también era un momento de efusividad política colectiva: en las calles se realizaban asambleas y en distintos puntos del país movimientos obreros tomaban fábricas cerradas y las ponían en actividad.

A partir de los acontecimientos de la crisis se pusieron en circulación distintos discursos. Mientras algunos conceptualizaron la crisis argentina de diciembre de 2001 como el fin de Argentina, otros vieron en la crisis la emergencia de la política en las calles y la posibilidad de generar otras prácticas y modos de lo político. En las crónicas que recogen las voces de los intelectuales, los periodistas, asambleístas y referentes políticos, puede leerse un debate entre distintas interpretaciones y versiones de los hechos. Por ejemplo, el lema “Que se vayan todos” era reivindicado, minimizado o valorado negativamente de acuerdo con las posiciones y puntos de vista. Dentro del devenir histórico del país, este lema (así como la práctica de golpear cacerolas en las calles) tuvo también distintas inflexiones, incluso contradictorias: desde el grito anárquico desesperado de la crisis de 2001 que, a grandes rasgos, rechazaba los excesos del neoliberalismo de los noventa hasta, más reciente, las protestas de carácter antiperonista de la clase alta de la ciudad de Buenos Aires luego del gobierno de derecha de Mauricio Macri. En este

artículo considero únicamente las inflexiones políticas en torno al contexto riguroso de 2001 y no sus recientes rearticulaciones políticas.

Entre los textos que recuperan y discuten las interpretaciones de los hechos de diciembre de 2001 en un ámbito nacional, puedo citar como ejemplo los libros de crónicas *Qué país: Informe urgente sobre la Argentina que viene* (2002) de Martín Caparrós y *La Comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001* (2011) de María Moreno. También la compilación *Reinventar la Argentina* (2003) de Daniel Dessein presenta reflexiones inmediatamente posteriores a la crisis¹.

En general, la debacle de diciembre de 2001 fue leída en términos de catástrofe nacional. Por ejemplo, el “Prólogo” de la compilación *Reinventar la Argentina* habla de una “destrucción del proyecto nacional” y advierte que “todavía no logramos salir del desconcierto ni descartar un nuevo terremoto. La mayoría sufrió las consecuencias más inhumanas de la catástrofe” (5). Sin embargo, la idea de catástrofe adquirió, en cierto punto, una connotación ambivalente, no solamente una idea de negatividad. Pero ¿qué quiere decir el término catástrofe? La palabra catástrofe, según su etimología griega (*katastrophé*), quiere decir “voltear del revés” (poner patas para arriba) y es una figura retórica de la tragedia griega por la cual se obtiene un efecto dramático en la fábula. Así, la catástrofe funciona como el trastrocamiento o inversión de un estado de cosas: es la peripecia que pone al descubierto la condición trágica del héroe; la tragedia vital de Edipo, por ejemplo. Catástrofe, entonces, significa ruina, trastorno, desenlace dramático, pero también subvertir, destruir y dar vuelta. La crisis del 2001, por lo menos en un momento, también implicó la posibilidad de pensar un país diferente al anterior, de subvertir los mecanismos tradicionales de la política y de “dar vuelta” la Argentina que no se quería. Esta ambivalencia está presente, por ejemplo, en el título de la crónica de Martín Caparrós: *Qué país*. La puntuación indeterminada del enunciado plantea un doble sentido del 2001, según Caparrós. Por un lado, “¡Qué país!” refiere el reconocimiento del hastío y pesadumbre por la patria y su decadencia. Por otra parte, “¿Qué país?” pregunta por las posibilidades de armar otro país a partir de las nuevas experiencias colectivas y recuperar la política en las calles.

Ahora bien, ¿qué intervenciones realiza la literatura en este ámbito y cómo dialoga con esta ambivalencia? ¿Cuáles son los vínculos entre el discurso literario

1. Entre otros, María Moreno entrevista a Alejandro Kaufman, Horacio González, Blas de Santos, Eduardo Grüner, Celia (Brukman), Lohana Berkins, Caparrós y Jorge Rulli. Caparrós dialoga con Tomás Abraham, Halperín Donghi, Claudio Lozano, Zaffaroni, Rep y Luis D'Elía. *Reinventar la Argentina* compila textos de Eloy Martínez, Sebrelí, Halperín Donghi, Raúl Bazán, Torcuato Di Tella y García Canclini.

y los acontecimientos históricos? Es decir: ¿de qué modos la literatura argentina es contemporánea de la crisis de 2001?

Giorgio Agamben define la condición de ser contemporáneo según una posición intempestiva, a partir de una relación particular con el propio tiempo, de coincidencia, pero también de distancia y desfasaje. ¿Qué significa ser contemporáneo? Se pregunta en un ensayo del libro *Desnudez* (2011). Es contemporáneo, según Agamben, aquel que mira la oscuridad de su época. “Contemporáneo”, dice, “es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo” (22). Agamben utiliza una imagen de la astronomía para describir este carácter: la oscuridad que vemos alrededor de las estrellas son galaxias que se mueven a gran velocidad intentando alcanzarnos; ser contemporáneo es percibir en la oscuridad esa luz que dirigida a nosotros se aleja.

En este sentido, me interesa pensar las maneras como la literatura posibilita una mirada intempestiva que explora los intersticios y entra en contacto con la evanescente luz de la oscuridad de una época determinada. Si bien lo contemporáneo es una condición ineludible pero esquivada, en cierto punto inconsciente, que excede los marcos de interpretación y se vive y experimenta de modo inevitable desde su intangibilidad, los textos literarios pueden hacer visibles desde la distancia intempestiva las maneras en que esta contemporaneidad se organiza y actúa sobre lo sensible.

Según Fermín Rodríguez, la “tarea del escritor no es la interpretación, sino el ciframiento, la contracción del sentido de la historia en constelaciones de datos e imágenes iluminadas a medias, cargadas de ambigüedad e indeterminación, que el novelista, a diferencia de un historiador o un sociólogo, se abstiene de explicar” (241). A partir de la pregunta “¿tendría historiadores la crisis?” que formula el narrador de *Las noches de Flores* de César Aira, Rodríguez plantea que “la literatura responde con una serie de novelas que procuran confundir los límites entre la razón de los hechos y de las ficciones, para captar en la misma realidad los trazos mediante los cuales un mundo histórico se da a ver y a pensar” (241).

El crítico argentino Daniel Link —que lee la crisis del 2001 desde la lógica del acontecimiento— observó que la irrupción de lo real e innumerable del 2001 hizo estallar el orden de las equivalencias y los lenguajes y esto se replicó en la esfera del arte. En *Fantasmas: imaginación y sociedad*, Link propone una figura de este estallido: “Si postulamos la crisis argentina de 2001 como un *big-bang*, sus correlatos en el ámbito de la literatura pueden pensarse como una onda expansiva” (405). Paradójicamente, con la disolución del Estado en la crisis de 2001, el estallido causó un efecto de multiplicación en el ámbito de las producciones culturales en tanto resultado, según Link, de “una crisis de sistema que dejó completamente libres los flujos de la imaginación y el deseo” (406).

La debacle del 19 y 20 de diciembre del 2001 constituyó un punto de inflexión en el campo cultural de la literatura argentina. Se volvieron perceptibles y circularon determinados regímenes de representación atravesados por la imaginación de la crisis como coyuntura para explorar las condiciones y modos de estar en una sociedad en descomposición. Además, estos textos se integraron a la emergencia de un mapa literario que implicó el ingreso de nuevas generaciones como productores de literatura. La crítica literaria cartografió en parte la novedad del fenómeno. Así, Beatriz Sarlo se refirió a “etnografías” (2006) y “literaturas del presente” (2012) y Elsa Drucaroff —en discusión con Sarlo— bautizó al corpus como “nueva narrativa argentina” (2011). Por su parte, Josefina Ludmer incluyó textos de narrativa argentina reciente en su hipótesis de las “literaturas postautónomas” (2007). Este cuerpo emergente de ficciones argentinas reinstaló el debate sobre la relación entre estética y política e interpeló críticamente perspectivas literarias anteriores o, en todo caso, se desentendió de las mismas y quedó libre de las determinaciones del canon o sus contrarrelatos, resistiéndose a cualquier reducción y a las filiaciones dentro de la tradición literaria nacional (Kohan). En términos generales, la crítica coincidió en señalar un dislocamiento de las categorías desde donde se venía pensando la literatura argentina. Ludmer propuso en la noción de “literaturas postautónomas” que los textos contemporáneos “fabrican presente con la realidad cotidiana” y que operan en una zona indiscernible entre realidad y ficción y entre lo cultural y lo económico. Drucaroff, por su parte, leyó la narrativa argentina posterior a 2001 desde la pesquisa metodológica de la posdictadura, para señalar continuidades y rupturas en la escritura de los jóvenes escritores con la herencia estética y política de los “padres” literarios. Sarlo, en un primer momento en “La novela después de la historia: Sujetos y Tecnologías”, mantuvo una distancia valorativa sobre las nuevas producciones a las que se refirió como “escrituras etnográficas” y caracterizó por el uso estilístico del “registro plano” y el “narrador sumergido” para leer los lenguajes sociales y permitir el ingreso de “la escritura-oralidad de los que no saben escribir” (481).

Parte del nuevo corpus literario de la literatura argentina del siglo XXI se articuló en relación con el circuito del mercado editorial transnacional y la industria del libro, con grandes editoriales como Alfaguara, Planeta, Mondadori y Anagrama, pero también es importante considerar la propagación de pequeñas editoriales independientes, los *blogs* y las revistas virtuales como vehículo de construcción y circulación de los escritores emergentes, tendencia que se acentuó después del estallido del 2001 con la proliferación de proyectos alternativos, concebidos desde la autogestión. No obstante, como muy bien señala Martín Kohan, la aparición de pequeñas y medianas editoriales —InterZona, Entropía, Adriana Hidalgo, Mansalva o Santiago Arcos, por ejemplo— fue

precedida por pequeñas editoriales anteriores al 2001 como Beatriz Viterbo, Tantalía o Simurg. En ese sentido, según Kohan, el fenómeno de las pequeñas editoriales no debe leerse como una ruptura propia de la crisis de 2001, sino como “la profundización de un proceso que había comenzado antes, en los años noventa, como reacción a la tendencia que cada vez más iban marcando las grandes editoriales, que se iban viendo a su vez absorbidas por grandes grupos multinacionales” (197).

En este artículo, propongo analizar dos novelas posteriores a 2001 que problematizan en parte de su trama y estructura los acontecimientos de la crisis y dialogan con este carácter ambivalente de la catástrofe que hemos comentado. Estas novelas son *El grito* (2004) de Florencia Abbate y *La intemperie* (2008) de Gabriela Massuh. Me interesa indagar en estos textos cómo se construye lo social y lo íntimo, lo público y lo privado, prestando especial atención a las interpretaciones y valoraciones en torno al 2001 y sus consecuencias. En ambas novelas, la figura de la catástrofe es importante para articular la relación entre lo colectivo y lo íntimo y leer esa onda expansiva de *big-bang* de la que habla Link para referirse al 2001. En este sentido, los textos trabajan la idea de catástrofe personal en una relación entrelazada con el contexto social, articulando desde este cruce una lectura afectiva de la crisis del 2001 y sus consecuencias. Me interesa ver, entonces, cómo en este entrecruzamiento de lo privado y lo público se lee la ambivalencia social del desastre en los textos. No es que este cruce no estuviera antes en la narrativa argentina; sin embargo, el mismo adquiere particular relevancia en algunas novelas del periodo.

En *Los prisioneros de la torre*, Elsa Drucaroff señala un grupo de novelas que tienen al 2001 como condición de posibilidad para su escritura. *El grito* y *La intemperie* se inscriben en ese mapa. Ahora bien, aunque *El grito* y *La intemperie* tienen en común ese cruce de dimensiones de lo subjetivo y lo social y están marcadas por la crisis de 2001, presentan diferencias tanto en su estructura como en la forma ficcional que proponen. *El grito* es una novela de tramas múltiples con narradores protagonistas, mientras *La intemperie* tiene una forma híbrida de novela autoficcional, ensayo y diario íntimo. Además, los textos presentan diferencias políticas en los modos en que resuelven formalmente ciertas situaciones y episodios. Me interesa observar, entonces, cómo los textos articulan esas diferencias.

2. EL GRITO

El grito de Florencia Abbate (1976) narra las historias simultáneas de distintos personajes durante la crisis de 2001. Cada historia es narrada en primera persona por el/la protagonista y está conectada con las demás por relaciones familiares, emotivas o del pasado entre los personajes. Si bien la estructura general del texto es de novela, cada capítulo puede ser leído de

forma separada; sin embargo, solo al realizar una lectura completa y entrelazada se obtiene un mapa completo del texto. Cada capítulo lleva el nombre de una figura cultural, alude a un aspecto de la vida del personaje que cuenta su relato y es acompañado de un epígrafe correspondiente a la nominación (por ejemplo, un epígrafe de Nietzsche, etc.). La novela, además, es precedida por un epígrafe general que la enmarca, una cita del relato “La lotería en Babilonia” de Jorge Luis Borges: “Soy de un país vertiginoso donde la lotería es parte principal de la realidad”. En total son cuatro capítulos (Warhol, Luxemburgo, Marat-Sade y Nietzsche) y las historias corresponden a Federico, Horacio, Peter y Claudia. Estos personajes están marcados por la catástrofe en algún punto de sus vivencias: Federico —un joven de treinta, insatisfecho y apático, fascinado con *El suicidio* de Émile Durkheim— es herido por una bala de goma en la calle; Horacio —luego de regresar del exilio— es abandonado por su última pareja. Peter intenta suicidarse con *champagne* y somníferos y Claudia está enferma de leucemia. Estos sucesos movilizan a los personajes a establecer contacto con otros fuera de su círculo y con un pasado en el que subyacen los significantes de la militancia política de los años setenta y la última dictadura militar argentina. El título que designa la novela hace referencia a la pintura expresionista de Munch; de hecho, en el primer capítulo (“Warhol”), Violeta le regala a Federico un muñeco temtempié del personaje que grita con las manos junto al rostro en la pintura *El grito*. Además, Claudia en el último capítulo de la novela (“Nietzsche”) sigue las noticias del robo de la pintura de Munch de la National Gallery de Oslo en 1994. En un sentido general, se puede pensar la figura de *El grito* en la novela como metáfora o índice del multitudinario grito de protesta del 19 y 20 de diciembre de 2001. Finalmente, *El grito* evoca la catástrofe íntima de los personajes, el derrumbe que experimentan en sus vidas, la ruptura de sus cotidianidades. Este desastre personal funciona, desde nuestra perspectiva, como síntoma del desastre social que atraviesa el país y articula una intensidad política, un devenir de los personajes en lo colectivo. Como señala Guadalupe Maradei, la imbricación entre crisis personales y políticas en la novela *El grito* constituye una especie de “paisaje psicosocial” o “geografía psíquica desde donde se construyen formas de subjetivación y lugares de enunciación” (33).

En “Warhol”, Federico es un joven de treinta años despolitizado que deambula por las calles de Buenos Aires el 19 de diciembre, sin prestar atención a la agitación social a su alrededor, al grado que decide ir a anotarse en un gimnasio el día que el país eclosiona y no tiene ninguna idea de lo que está pasando. En las calles, se encuentra con un compañero de la universidad que participa de las protestas y es herido por una bala de goma durante la represión. El personaje experimenta entonces, en parte, un cambio en su compromiso político que se traduce familiarmente en un acercamiento a su madre, que va a buscarlo al hospital y lo lleva a su casa. La madre de Federico fue militante de la izquierda política durante los setenta

y se genera un intercambio entre madre e hijo que hasta entonces había estado vedado y que Federico rechazaba antes. Los capítulos traen inscritas referencias temporales específicas en el cuerpo de su escritura; así, este primer capítulo sobre Federico (Warhol) está fechado el 6 de enero de 2002. Ahora bien, aunque el contexto inmediato de las narraciones es el 2001, en los textos hay rememoraciones y referencias que construyen un marco de los setenta sobre el presente, un pensamiento de la crisis de 2001 que se carga políticamente con los setenta. En este sentido, se observa que el entrecruzamiento entre lo individual y lo colectivo en los personajes devela también una relación con el pasado de la dictadura y, especialmente, de la militancia política. Así, la separación entre una esfera privada y otra colectiva en la que se mueven los personajes es una separación con un pasado revolucionario que ha permanecido silenciado hasta entonces y que la catástrofe quiebra y pone al descubierto. Para Maradei, “*El grito* construye la desesperación materializada en anestesia, vacío existencial o derrota política, como un conjunto de mosaicos que articulan períodos históricos, generaciones, y visiones de mundo diversas” (36). En este sentido, Maradei observa muy bien —siguiendo Idelber Avelar— que *El grito* puede leerse en parte como un texto que conjura el funcionamiento totalizante de la memoria del mercado, la cual piensa “el pasado en una operación sustitutiva sin restos” y que los distintos narradores de *El grito* “le dan espesor a la memoria de una doble derrota: la de la insurrección y la del mercado” (36).

En el capítulo dos de la novela (“Luxemburgo”), la historia de Horacio es la que indaga con más insistencia en los años de militancia durante los setenta, particularmente en su militancia dentro del ERP y Montoneros. Este capítulo hace un recorrido de distintos momentos políticos y humanos a través de las relaciones amorosas del narrador desde el tópico de las rupturas y el abandono. De esta manera, siguiendo el movimiento de lo íntimo a lo colectivo, a través de la historia de las crisis y quiebres amorosos del personaje se narran los conflictos sociales, la lucha política y el exilio. Además, Horacio aparece como referente de militancia y lucha armada en las historias de distintos personajes en otros capítulos, pero siempre rememorado como alguien del pasado, marcado por una separación temporal, aunque subyacente en sus vidas. Por ejemplo, en el capítulo “Marat-Sade”, Peter (su hermano) escribe una carta a Horacio donde le refiere la historia de su derrumbe personal, su intento de suicidio y el trato sádico que recibió de su pareja Oscar (que es el padre de Federico, el personaje del primer capítulo). En su narración, Peter recuerda cómo su hermano le pidió alojamiento y escondió armas en el horno de la cocina. Este episodio de las armas —que es narrado desde perspectivas diferentes en los dos capítulos “Luxemburgo” y “Marat-Sade”— es un punto coyuntural en la relación de los hermanos: no se hablaron más desde entonces.

Esta mención reiterada del revolucionario de los setenta puede pensarse como una ruptura con el ideograma que Drucaroff llama en *Los prisioneros de la torre* “tabú

del enfrentamiento armado” (93-94), que atravesaba la sociedad argentina. En este sentido, según la ensayista, una de las consecuencias discursivas de la irrupción del acontecimiento del 2001 en el orden público y en el campo de la literatura fue la ruptura del velo que regulaba el discurso colectivo de la militancia política de izquierda de los años setenta. Durante el periodo de democracia que siguió a la dictadura, se construyó una lectura de los militantes en términos de desaparecidos y víctimas o desde la “teoría de los dos demonios” —siguiendo la figura que presenta Ernesto Sábato en el prólogo del informe de la CONADEP *Nunca Más* (1984)—, que pone en una situación de violencia simétrica o comparable, la violencia ejercida por las Fuerzas Armadas durante el terrorismo de Estado de la dictadura militar con las acciones armadas de guerrilla de los movimientos y organizaciones de izquierda como Montoneros y el E.R.P. (Ejército Revolucionario del Pueblo). En todo caso, la experiencia de los militantes revolucionarios y la lucha armada durante los setenta se convierte en una figura tabú. Por otra parte, según Drucaroff, se produce en la cultura una imposibilidad de pensar el pasado antes de 1976; es decir, antes del terrorismo de Estado. Parte de la nueva narrativa argentina busca relatar la agencia política de los militantes y la lucha armada, recuperando, en parte, el relato de la experiencia de los montoneros y la izquierda peronista. También la “nueva narrativa argentina” —NNA como la llama Drucaroff— posibilita una figuración de las contradicciones y tensiones internas de los setenta y, al mismo tiempo, la nueva narrativa parece adoptar una perspectiva más libre en el manejo de los códigos, desvinculada de los modos narrativos con que la literatura argentina anterior se vinculó con estos sucesos traumáticos del pasado. Este cambio discursivo se articula, para Drucaroff, en consonancia con el cambio en el imaginario social a partir de la crisis del 2001 y con la emergencia del kirchnerismo como fuerza política aglutinadora de un giro discursivo respecto a los setenta, entre otras circunstancias. La novela de Abbate es de 2004, a solo un año de presidencia de Néstor Kirchner, y está impregnada, en parte, de la estructura de sentimiento del periodo. Según Drucaroff:

En la NNA se lee hasta qué punto aquella historia de espanto y muerte, tan lejos en la experiencia vital de sus autores, está sin embargo viva, y cómo opera. No se trata necesariamente de alusiones referenciales o temáticas sino de su presencia sutil y connotada en una superficie signifiante, de la misma textualidad que sueña de muchos modos el pasado traumático y se ofrece a la lectura y a la interpretación, como un inconsciente abierto, o que habla de un presente derrotado y sin raíces, un desierto sin historia. (27)

Volviendo a la novela *El grito*, la evocación que Horacio hace de los años de militancia política, en el capítulo “Luxemburgo”, articula una lectura política del presente de la crisis

y establece una genealogía del entramado político del país desde la perspectiva íntima del personaje, a partir de sus relaciones de pareja. Como señalé, este aspecto permite pensar en la construcción del 2001 en el texto. En un sentido amplio, los retrocesos subjetivos al pasado señalan la construcción temporal que se establece sobre los hechos desde los personajes. Pero además de las analepsis y las referencias, son importantes en el texto los desenlaces de cada capítulo, el modo en que se le da cierre a cada historia. Mientras en la conciencia de muchos personajes hay un movimiento regresivo de recordar, la trama avanza inexorablemente hacia los sucesos de la crisis del 2001 o hacia el contacto del personaje con una situación relacionada con el 2001 o con el contexto inmediatamente posterior. En todas las historias hay una suerte de irrupción de lo social que correlaciona el ámbito personal con el contexto histórico. En este sentido, todas las historias concluyen con una apertura hacia un “otro”. Como ya dije, todos los relatos se cierran con los sucesos del 19 y 20 de diciembre o inmediatamente después, en año nuevo o en los primeros días de enero de 2002; en ese marco se producen “encuentros” o “cruces” inesperados para los personajes. Por ejemplo, en el capítulo “Luxemburgo”, Horacio hace entrar a su casa a una familia de trabajadores cartoneros (una mujer y sus hijos)². En este sentido, es interesante ver cómo la novela abre esta dimensión de encuentros humanos en un momento de disolución de los pactos de convivencia a nivel nacional. Paradójicamente, la ruptura del pacto social institucional genera relaciones, formas de compartir y nuevos tipos de comunidad. En el nivel de la trama, los personajes pasan de un estado de relativa soledad y aislamiento a una comunicación especial con los demás, una apertura, un nuevo vínculo.

Otro lugar desde donde la novela construye una relación entre lo íntimo y lo colectivo es la enfermedad, que se reitera de diferentes formas en la novela (en el capítulo “Luxemburgo”, por ejemplo, Horacio, la mujer cartonera y una gata del edificio tienen diabetes). Dánisa Bonacic ha observado acertadamente la importancia de la enfermedad en personajes de la novela y cómo la enfermedad reproduce el caos exterior y la vulnerabilidad del Estado. El último capítulo, “Nietzsche”, está construido en forma de diario personal de Clara. Está dividido en meses —desde septiembre a diciembre—, que indican el acercamiento a la catástrofe del 2001 y el avance de la enfermedad de leucemia de Claudia, a medida que es sometida a quimioterapia. Sobre este proceso, el personaje protagonista afirma: “La vida se retira cada día como una ola y yo colecciono caracoles” (173). De esta forma, la novela representa, en algún punto, una somatización de lo político en el cuerpo,

2. Los cartoneros son personas (a veces familias enteras) que recolectan cartones y otros elementos reciclables de los residuos urbanos para su comercialización. El fenómeno se hace importante en Argentina con la crisis económica y social de finales de la década de los noventa y se agudiza a partir de la crisis de 2001. La denominación “cartoneros” fue generalizada por los medios de comunicación.

que Clara percibe en el hospital específicamente. Uno de los pacientes del hospital lo precisa: “Todos nos estamos enfermando por la sociedad” (197).

En conclusión, desde la identificación de catástrofes personales con el desastre del país, se pueden leer distintas relaciones de lo privado y lo público, de lo íntimo y colectivo en *El grito*. Estas relaciones remiten al imaginario de la militancia en los setenta y a la construcción de una idea de comunidad política después del desastre. Finalmente, la narración de enfermedades en los personajes es modulada en algunos momentos como una somatización del desmoronamiento institucional del país. Sin embargo, a pesar del cuadro de malestar y sufrimiento de los personajes, como señala Dánisa Bonacic: “*El grito* propone la búsqueda de lazos como una posible salida del desamparo. En este contexto, la amistad hace posible la reconstrucción de este mundo en ruinas” (212).

3. LA INTEMPERIE

Gabriela Massuh ha publicado cuatro novelas —*La intemperie* (2008), *La omisión* (2012), *Desmonte* (2015) y *Degüello* (2019)— que se distinguen por su intervención ética para pensar la relación cultura-sociedad desde la intimidad y el desastre. En un sentido amplio, las ficciones de Gabriela Massuh exploran la pérdida de las relaciones — amorosas, familiares, comunitarias— y la creciente abolición de los espacios comunes. Esta ética de las novelas de Gabriela Massuh se conecta con su papel de activista y gestora cultural, como puede observarse en su ensayo *El robo de Buenos Aires* (2014) o en textos colectivos como *La normalidad: ex Argentina* (2006) y *El trabajo por venir* (2008).

La intemperie de Gabriela Massuh presenta las marcas de una novela autobiográfica. Está construida como diario personal y autoficción. La narradora protagonista lleva el nombre de la autora Gabriela Massuh y refiere personajes, espacios y eventos identificables en un ámbito pragmático extraliterario. El vínculo entre lo íntimo y lo social, entre lo privado y lo público es problematizado desde la dimensión biográfica de la escritura. Según Beatriz Sarlo, en el breve texto que le dedica a *La intemperie* en su libro *Ficciones argentinas: 33 ensayos* (2012), la novela tiene un “aura que es confesional y periodística” (60) y ubica al texto dentro de lo que ella denomina el “giro subjetivo” de las producciones culturales contemporáneas. Este “giro subjetivo” coincide, en cierta medida, con la propuesta de Alberto Giordano en *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* (2008).

Link en *Fantasmas: imaginación y sociedad* disiente en parte de este “giro subjetivo” y se pregunta: “¿Se puede pensar en términos de la ‘era de la intimidad’, ‘el giro autobiográfico’ y otras fórmulas de moda? ¿No es, toda intimidad, en última instancia,

puramente imaginaria y por lo tanto completamente exterior al ‘yo?’ (81). Desde su perspectiva, el yo es solo un efecto y una experiencia del discurso y cuando un yo confiesa su “intimidad” inventa e imagina. Concluye: “Lo que se deja leer en la literatura actual... es un anuncio de esa amistad estelar en la cual ‘yo’ nunca es ‘yo’ pero nosotros somos todos y ninguno” (87). En este sentido, creo que podemos leer la novela de Gabriela Massuh no desde el “aura confesional” que señala Sarlo, sino como efecto del discurso y como forma de identificar a todos y a ninguno, para prefigurar un lugar donde cualquier otro puede enunciarse. El derrumbe es la forma en que el yo de la novela imagina una intimidad escrita con los demás, la “intemperie afuera y en el alma” (Massuh 168), el proceso de demolición de una subjetividad y un espacio social que quedan al descubierto, sin resguardo.

La intemperie se inscribe en una serie de novelas que tienen a la ruptura amorosa y el abandono como motor narrativo y de las que podemos trazar una genealogía que va desde *Los siete locos* (1929) de Roberto Arlt a *El aire* (1992) de Sergio Chejfec, *El pasado* (2003) de Alan Pauls y *Derrumbe* (2007) de Daniel Guebel, entre otras. En el caso de *La intemperie*, Beatriz Sarlo caracteriza al yo de la novela como el abandonado que escribe y espera. La novela ahonda en el afecto de la pérdida, en cómo Gabriela experimenta la ruptura con Diana. Ahora bien, ¿cuáles son los modos en que esta figura funciona como relato del 2001? Y, además, ¿cómo lo público y lo privado están articulados desde la perspectiva de la pérdida amorosa? Finalmente, ¿en qué manera la escritura de la demolición subjetiva de la protagonista se conecta con la ruina nacional?

La novela de Massuh relata diferentes momentos nacionales en correlación con el desastre personal: la debacle del 2001, la aguda recesión del 2002 y la “normalidad” del 2002 y 2003, como fecha interna de enunciación según las entradas del diario íntimo de la narradora. La primera entrada del diario íntimo en la diégesis es el 31 de diciembre de 2002, en vísperas de año nuevo, y es un momento signado por dos significantes: un llamado de su expareja Diana (pérdida amorosa) y el recuerdo de aquel año nuevo del 2001 (crisis nacional). Desde este decurso temporal, la narradora recuerda el 2001 y cuenta la “normalidad” del presente: la resignación a la pérdida y el consenso tácito que invisibiliza las consecuencias del desastre. No hay épica de un despertar político nacional en la novela de Massuh, sino sinceramiento de la precariedad social y derrota. Se distancia, en este sentido, del devenir colectivo que plantea la novela *El grito* de Florencia Abbate. En cierto punto, en *La intemperie* no hay posibilidad de encuentro en una comunidad a partir del 2001. La narradora lo expresa del siguiente modo: “Lo ‘común’ ha desaparecido: en esta suma de habitantes que somos no hay nada en común porque la política dejó de procurar el bien de todos. Esa suma es una resta, una desaparición, del mismo modo que la

‘patria’ es un concepto vacío” (64). En este sentido, *La intemperie* cartografía las huellas de lo que se ha perdido, los rastros de la destrucción: “La destrucción de una topografía que había tenido la identidad de sus habitantes y era sustituida por zonas de nadie construidas con patrones estándar” (12). Por esto, la novela de Massuh cuestiona el estatuto de una “normalidad”, ve en esa normalidad el adormecimiento general luego de la ebullición política del 2001 y denuncia en la misma la conformación de un discurso que neutraliza los conflictos sociales. La normalidad es la distancia desde donde se comparan y valoran situaciones y discursos, el momento último de la enunciación interna en la novela, una perspectiva de desilusión y derrota: “Hoy ya no hay ruidos de cacerolas sino un silencio gelatinoso que cubre la miseria y el espanto mientras todo, lentamente, vuelve a ser como era antes: estamos entrando en la normalidad” (14).

La dimensión de la pérdida en la novela es amorosa, pero también —como en otros libros de Gabriela Massuh— es una pérdida de la geografía, de los espacios públicos: “No, lo mío no es depresión, es, simple y procazmente, pena, pérdida, ausencia de la geografía” (190), nos dice la narradora. La pérdida es una instancia política para pensar las transformaciones del país. En este sentido, hay una lectura afectiva de los espacios. En primer lugar, los lugares llevan las marcas de la herida por la persona amada ausente. Dice *La intemperie*: “... cualquier moldura de la arquitectura edilicia encierra el peligro de convertirse en un señuelo de la pérdida, toda geografía que nos contenía en el pasado se vuelve adversa” (140). Pero, además, los espacios son leídos desde el afecto como pérdida de lo público y disolución de una arquitectura nacional compartida en el pasado. Los lugares están arrancados de su condición pretérita y son representados como ruinas y despojos del país en un contexto de “normalidad”. El *shopping* de El Abasto, la estación de trenes Retiro y las farmacias de la ciudad de Buenos Aires, por ejemplo, son representados de este modo.

En su desolación la farmacia es un perfecto reflejo del país. Ocupa toda la esquina hacia ambas calles, tiene dos entradas, una por Talcahuano y la otra por Sarmiento... Alguna vez la farmacia fue parte de la prestancia que compartiría con la edificación vecina, de estilo similar. Hoy es un despojo de roble antiguo dentro de un paisaje urbano de fórmica y plástico. La farmacia está des poblada de remedios. En su estantería... se disponen artículos de perfumería que han salido hace tiempo de circulación... Todo es igualmente inútil y cada vez que entro en ese Túnel del tiempo pienso en mi madre. (115)

La escritura de la pérdida de los espacios es además la narración de los procesos de privatización y vaciamiento que las políticas neoliberales de la década de los noventa llevaron adelante. La narradora contempla en el presente el paisaje desolado de los

lugares que fueron privatizados: “Cuando llego la estación está vacía. Resulta extraño asistir al lujo de antaño vaciado por diez años de privatizaciones. Retiro de madrugada... La estación se parece a un shopping, seguramente idéntico a todas las estaciones del mundo que han sido privatizadas y recuperadas” (104).

En la novela de Massuh se representan discursos vinculados con una resistencia al vaciamiento espacial, con los movimientos obreros de ocupación de fábricas (los personajes participan de las marchas en apoyo a las obreras de la industria textil Brukman) y los proyectos de espacios recuperados, como el Museo del Puerto de Ingeniero White, en Bahía Blanca. Sin embargo, la mirada narradora siempre observa las ruinas, los vestigios de un “país en tiempo pretérito” (23). El museo recupera historias de gente que “come y vive con ciento cincuenta pesos por mes” (24). La visión de los espacios es catastrófica, como precisa la voz narradora en un nosotros del desastre: “En el escandaloso conjunto se resume la historia nuestra. Viento, silencio y tierra arrasada” (24).

Finalmente, hay una indagación en el estatuto del arte para contar la catástrofe. La narradora se interroga continuamente sobre cómo escribir el desastre político, sin caer en lo panfletario. Pero, además, hay una desconfianza en la manera que la literatura de “ficción” representa la herida del abandono. La narradora comenta que durante los noventa dejó de leer ficción. Ella desconfía del lenguaje de la literatura, no confía en una “noción de pérdida expresada sólo en términos de lenguaje” (9). La novela interviene con su forma autobiográfica en ese debate metaliterario sobre el estatuto del arte y la representación ficcional del sufrimiento. En este sentido, la escritura autobiográfica es una forma de inscripción política del cuerpo. La misma plantea una ética de la representación artística al exponer el proceso de construcción de su narrativa. Además, la novela describe ámbitos de la esfera artística y del campo académico desde su enclave autobiográfico. Es decir, la narradora —identificada autoficcionalmente con Gabriela Massuh— aparece en su función de gestora cultural, en circuitos culturales de arte extranjero, en la preparación del proyecto *Vivir sin Estado*. Entonces, el cruce entre lo íntimo y lo colectivo, y entre lo público y lo privado se vincula también con una esfera de acción referida a la cultura. Desde ese lugar de escritura, *La intemperie* representa además las perspectivas e interpretaciones extranjeras de intelectuales y artistas sobre la crisis del 2001, como los artistas plásticos Alice Creischer y Andreas Siekmann, y la investigadora Naomi Klein. La inclusión de estos enfoques en el mundo narrado le permite a la novela establecer contrapuntos y señalar con ironía el carácter ejemplificador de la Argentina para otros países.

Para terminar el análisis de *La intemperie*, me gustaría señalar un momento del texto donde ese yo que “es todos y ninguno” (Link 87) es interpelado, como

dice Rancière por “la parte de los que no tienen parte” (25) y, entonces, se rompe la “configuración sensible que define las partes y sus partes o su ausencia” (45) o, como lo plantea *La intemperie* de Massuh, la irrupción de un “fragmento de realidad que logró filtrarse” y que “es la apropiación de la calle en función ya no de una necesidad común, sino de historias particulares que no nos incluyen, historias privadas de las que sólo se puede percibir su forma exterior” (217). La novela lo designa como “mundo paralelo” y es una capa que se superpone con el escenario de la “normalidad”, aquello que la normalidad vuelve ajeno, “porque es nada y a nadie pertenece” (217). En este sentido, Fermín Rodríguez habla de “espacios de exclusión cargados de vida” (239) y señala que estos espacios “ya no tienen al Estado nacional ni a las formas de habitar la nación como referencia exclusiva para la producción y regulación de la subjetividad” (239-240). La narradora de *La intemperie* camina de noche por la avenida Corrientes, no hay autos porque un piquete ha interrumpido el tráfico y la calle está vacía. La narradora se percata repentinamente de grupos de cartoneros en los costados de las veredas y observa sus carros armados con fragmentos. Entonces, experimenta una especie de extrañamiento perceptivo ante la imagen de un carrito con dos personas lleno de bolsas que viene veloz por la avenida, seguido de un taxi. Antes de la esquina, el carro y el taxi se detienen y retoman un diálogo. Esta imagen es descrita por la voz narradora como una “grieta abierta en la noche ilesa” (217), que “vuelve a cerrarse” (217) y pertenece a un mundo paralelo de historias privadas que no se llegan a percibir.

Esta historia de los cartoneros —“una grieta en la asfixia de la ficción cotidiana” (216)— es contrapuesta con el discurso de la normalidad que la novela presenta inmediatamente antes y después del episodio, enmarcándolo. La entrada del diario personal es del “15.04.04”, dos años y medio después de diciembre de 2001. La normalidad busca borrar las huellas de la crisis del 2001 y construye una representación del país en la que la marginalidad y la pobreza han sido naturalizadas al punto de volverse imperceptibles. El yo de *La intemperie* se escribe contra esa normalidad: “Hoy, dos años después, dicen que vamos por buen camino: ‘las estadísticas dan bien, estamos creciendo el 8% anual’. No hay saqueos, hay más vida en las calles de Buenos Aires, pero para mí que la situación no ha cambiado en esencia, salvo la certeza de que las crisis afectan casi exclusivamente a las escalas inferiores de la pirámide social” (171). Y más adelante, la narradora ironiza a partir de los dichos de un funcionario político:

“Aquí no pasó nada”, dice un eufórico funcionario de gobierno. Las cifras dan bien, estamos saliendo, repiten los medios. A dos años de la hecatombe, con una cuota de pobreza similar a los países que tienen miseria estructural, la casa vuelve a estar en orden. La percepción de la realidad de una pequeña

parte de la sociedad dictamina forma y esencia de lo real. Ese “estamos bien” representa a pocos pero es la ficción que la mayoría debe aceptar como realidad. (215)

El episodio de los cartoneros de *La intemperie* se diferencia del encuentro de los cartoneros y Horacio en *El grito* de Florencia Abbate. Horacio hace entrar a la familia de cartoneros a su casa y comparten una comida en las vísperas del año nuevo. En *La intemperie* no hay posibilidad de encuentro, los cartoneros pertenecen a un mundo paralelo invisibilizado por la hegemonía de la normalidad, son “historias particulares que no nos incluyen”, como precisa el texto. En este sentido, la manera como estas novelas reflexionan sobre lo público y lo privado difiere, porque en el texto de Massuh no hay reconciliación, hay derrota. También *La intemperie* reflexiona sobre lo público y lo privado en términos de privatizaciones y saqueo económico del país, realizando una lectura de los espacios como pérdida, mientras que *El grito* contrapone los ambientes cerrados donde habitan los personajes con la calle como espacio público y colectivo. En *La intemperie* de Massuh hay una imposibilidad de percibir en forma acabada la dimensión colectiva de la calle; sin embargo, en esta imposibilidad se cifra la potencia política del texto. Por su parte, *El grito* se sitúa cronológicamente en diciembre del 2001 y se remonta retrospectivamente a la militancia de los setenta para proyectar un sentido político y, de esta manera, la relación entre lo personal y lo colectivo permite una aproximación al discurso tabú de la lucha armada. La novela de Gabriela Massuh plantea una perspectiva situada un tiempo después de la crisis del 2001 para realizar una crítica del presente. En síntesis, podemos ver que ambas novelas construyen la relación entre una dimensión íntima y una colectiva a partir de la continuidad entre catástrofe personal y desastre social, pero presentan diferencias en la posición que asumen ante ese vínculo: en estas diferencias se ponen de manifiesto los modos en que los textos indagan lo político y exploran sus consecuencias.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbate, Florencia. *El grito*. Emecé, 2004.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?” *Desnudez*, traducido por Cristina Sardoy, Adriana Hidalgo, 2011.
- Aira, César. *Las noches de Flores*. Mondadori, 2004.
- Ariza, Julio. *El abandono: abismo amoroso y crisis social en la reciente literatura argentina*. Beatriz Viterbo, 2018.
- Arlt, Roberto. *Los siete locos*. Losada, 1973.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Bonacic, Dánisa. “La narrativa de Florencia Abbate y la descripción de la catástrofe”. *Taller de Letras*, núm. 51, 2012, pp. 207-218.
- Borges, Jorge Luis. “La lotería en Babilonia”. *Ficciones. Obras completas*, Emecé, 2004.
- Brukman: la trilogía*. Grupo de Boedo Films, 2004.
- Caparrós, Martín. *Qué país: informe urgente sobre la Argentina que viene*. Planeta, 2002.
- Corazón de fábrica*. Dirigida por Virna Molina y Ernesto Ardito, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2008.
- Chejfec, Sergio. *El aire*. Alfaguara, 1992.
- Dessein, Daniel Alberto. *Reinventar la Argentina: reflexiones sobre la crisis*. Sudamericana, 2003.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Emecé, 2011.
- Fasinpat: fábrica sin patrón*. Dirigida por Daniele Icalcaterra, DI Producciones, 2004.
- Guebel, Daniel. *Derrumbe*. Mondadori, 2007.
- Giarraca, Norma y Gabriela Massuh, editoras. *El trabajo por venir: autogestión y emancipación social*. Antropofagia, 2008.
- Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Mansalva, 2008.
- Kohan, Martín. “Mapa tentativo de una contemporaneidad”. *Historia crítica de la literatura argentina, Tomo XII: Una literatura de aflicción*, coordinado por Jorge Monteleone, Emecé, 2019.
- Link, Daniel. *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Eterna Cadencia Editora, 2009.
- . “Vivir sin Estado”. *Perfil.com.*, 12 de julio de 2008, <https://www.perfil.com/noticias/columnistas/vivir-sin-estado-20080711-0066.phtml>
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina: una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.

- . "Literaturas postautónomas". *Ciberletras*, vol.17, núm. 17, Yale University, 2007.
- Maradei, Guadalupe. "Florenca Abbate: posdictadura, intemperie y felicidad". *Hispanamérica: revista de literatura*, núm. 146, Universidad de Maryland, 2020.
- Massuh, Gabriela. *Degüello*. Adriana Hidalgo, 2019
- . *Desmonte*. Adriana Hidalgo, 2015.
- . *El robo de Buenos Aires: la trama de corrupción, ineficiencia y negocios que le arrebató la ciudad a sus habitantes*. Sudamericana, 2014.
- . *La intemperie*. Interzona, 2008.
- . *La omisión*. Adriana Hidalgo, 2012.
- Massuh, Gabriela, editora. *La normalidad: ex Argentina*. Interzona, 2006.
- Moreno, María. *La comuna de Buenos Aires: relatos al pie del 2001*. Capital Intelectual, 2011.
- Muñoz, Antonia María. *Sísifo en Argentina: orden, conflicto y sujetos políticos*. Eduvim, Editorial Universitaria Villa María, 2010.
- Nunca Más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1984.
- Pauls, Alan. *El pasado*. Anagrama, 2003.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Traducido por Horacio Pons, Nueva Visión, 2012.
- Rodríguez, Fermín. "La imaginación de la crisis. Señales de vida en el fin de la historia". *Historia crítica de la literatura argentina, Tomo XII: una literatura de aflicción*, coordinado por Jorge Monteleone, Emecé, 2019.
- Sarlo, Beatriz. "Literatura sentimental (Gabriela Massuh, *La intemperie*)". *Ficciones argentinas: 33 ensayos*, Mardulce, 2012.
- . "Sujetos y tecnologías: la novela argentina después de la historia". *Escritos sobre literatura argentina*. Siglo XXI, 2007.
- The Take*. Dirigida por Avi Lewis y Naomi Klein, First Run Features, 2004.