

“The 90s fucking sucked”. Neonaturalismo y neoliberalismo en la novela policial rioplatense: *Estokolmo* de Gustavo Escanlar (Uruguay) y *Entre hombres* de Germán Maggiori (Argentina)

Gerardo Pignatiello¹

Resumen. Este artículo se ocupa de las representaciones de la hegemonía ideológica neoliberal de la década de 1990 en dos novelas policiales contemporáneas de Argentina y Uruguay. Estas dos ficciones presentan la característica común de compartir ciertos rasgos pertenecientes al Naturalismo de finales del siglo XIX. Al mismo tiempo, muestran una novedad consistente en concebir la ideología hegemónica de la época como un determinante ambiental más que se suma a lo social, lo político, lo económico, etcétera. A partir de este análisis, podemos entender la adecuación entre el contenido representado y esta forma neonaturalista como proyecto narrativo de ambas novelas.

Palabras clave: novela policial; hegemonía; neonaturalismo; década de 1990.

[en] “The 90s Fucking Sucked”. Neonaturalism and Neoliberalism in Crime Fiction from Río de la Plata: *Estokolmo* by Gustavo Escanlar (Uruguay) and *Entre hombres* by Germán Maggiori (Argentina)

Abstract. This article is about the representations of the neoliberal hegemony during the 90s in two contemporary crime novels from Argentina and Uruguay. Both fictions share characteristics of the 19th century Naturalist novel. However, they also present a novelty: the use of hegemonic ideology that, like social, political, or economic causes, determines characters and actions. Based on this analysis, we can read the adequacy between the content represented in the plot and their Neo-naturalist aesthetics as the narrative project of both novels.

Keywords: crime novel; hegemony; neonaturalism; the nineties.

Sumario. 1. Introducción. 2. Dos novelas. 3. El neonaturalismo. 4. La ideología, 5. Conclusión.

Cómo citar: Pignatiello, G. (2020) “The 90s fucking sucked”. Neonaturalismo y neoliberalismo en la novela policial rioplatense: *Estokolmo* de Gustavo Escanlar (Uruguay) y *Entre hombres* de Germán Maggiori (Argentina), en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 49, 67-77.

El camino por el que transitaba se había transformado en un río
con una corriente poderosa, una corriente que ni siquiera
había imaginado desafiar, porque no puede desafiarse al destino.
(*Entre hombres*: 93-94)

¹ Visiting Assistant Professor of Spanish, Binghamton University-SUNY. Binghamton. EE.UU.

Email: gpignati@binghamton.edu

Este trabajo es parte del Proyecto de Investigación Plurianual “La legitimación del escritor moderno en América Latina y Europa. Polémicas, operaciones, representaciones” (CONICET /UBA).

1. Introducción

En la película *The Wrestler* (Darren Aronofsky 2008) hay una escena que transcurre en un bar. El casi retirado luchador Randy “The Ram” Robinson (Mickey Rourke) está intentando seducir a Cassidy (Marisa Tomei), una trabajadora sexual, pero ella no le corresponde. En una Rock-Ola suena “Round and Round” (1984) de Ratt. La canción narra una historia de desencuentro amoroso como la de ellos dos. Ambos personajes recuerdan con nostalgia bandas de rock de los 80: Mötley Crüe, Def Leppard, Guns and Roses. Randy termina la lista lamentándose de que Kurt Cobain lo haya estropeado todo con su pesimismo. Cassidy le dice “The 90s fucking sucked” y Randy lo repite como una síntesis de la época. Él tiene un tono melancólico, perseguido por las penurias económicas, una vida que se va yendo, una familia rota. Siente todo el fracaso personal atado a las circunstancias del momento: la debacle económica y las consecuencias sociales que implicaron las relocalizaciones de industrias hacia el sudeste asiático durante los tiempos de Ronald Reagan en la década de 1980. Ese movimiento provocó el “Rust Belt”, el viejo cordón industrial ahora en ruinas que iba desde Indiana hasta Maryland y desde Michigan hasta West Virginia en la costa este de Estados Unidos. La película identifica los años 90 como la inmediata secuela desastrosa de ese proceso que se encarna tanto en el propio personaje devastado de Randy viviendo en un *trailer park* como en el escenario de galpones fabriles abandonados de la costa de New Jersey.

Las consecuencias de este proceso económico conocido como neoliberalismo no tardaron en llegar a las sociedades de todo el continente. En América Latina, el neoliberalismo tiene un momento de auge que fueron los años 90. Desde México hasta Argentina, se sucedieron gobiernos que no escapaban a la ola económica de liberalización de los mercados locales, retracción del Estado, intervención del FMI, achicamiento del gasto público, aumento de la pobreza y la desocupación, y crecimiento de la antipolítica como marcas de identidad de este proceso histórico. Esas consecuencias sociales, políticas y económicas tuvieron también un impacto en las producciones culturales. En este artículo, me voy a ocupar de las representaciones de estas consecuencias en dos novelas rioplatenses contemporáneas, una argentina y otra uruguaya, que podrían suscribirse a los géneros policial o criminal y que plantean una visión sobre la década de los 90 en la región. Pero, además, comparten variantes de una misma estética que llamaré neonaturalismo. Tienen muchos rasgos de la novela naturalista de finales del siglo XIX que se revisitan a fines del siglo XX y comienzos del XXI, como el tipo de narrador, la reconstrucción de un lenguaje de grupos sociales determinados y el determinismo como motor de las acciones de los personajes. Sin embargo, además de estas continuidades, hay también algo novedoso, que es el uso del componente ideológico como parte de la conformación de los determinantes ambientales de los personajes.

2. Dos novelas

Entre hombres de Germán Maggiori es del año 2001 (con una reedición en 2013) y narra hechos sucedidos a mediados de la década del 90. El acontecimiento central es una orgía organizada por el “cafishio” o proxeneta Tucumano Cortez entre un senador y candidato a gobernador (Achabala), un juez federal (Barbosa), un ejecutivo del Citi Bank (Arias Duval) y tres trabajadoras sexuales, dos de ellas trans, Marilú y Dalila, y la tercera, Yiyí. Como consecuencia de una sobredosis, Yiyí muere en la orgía y es llevada al auto del Tucumano por sus compañeras. Allí Cortez las mata a todas, las despedaza y desaparece luego los cuerpos con ayuda de su colega, el Pájaro Bustos. Toda la orgía fue filmada en secreto por el Tucumano. Achabala se entera de esto y quiere recuperar el video que pone en peligro su carrera política. Para esto, dos miembros de la policía bonaerense en misión secreta pero también clandestina, comienzan a buscar al Tucumano y el video. Los agentes son el Loco Almada (una persona desquiciada que se la pasa repitiendo artículos de procedimiento policial) y el Mostro Garmendia (un ex torturador de la última dictadura militar). La novela narra la búsqueda de ese video por parte de estos dos policías, cuya investigación consiste en torturas, asesinatos y un rosario de diversas formas de violencia policial. Por lo tanto, la pesquisa está del lado del crimen. La investigación es un delito en sí mismo. La ejecutan fuerzas policiales, de modo ilegal y para encubrir otro delito. Paralelamente, está el grupo autodenominado Club de Amigos del Fernet que fortuitamente asisten a la muerte del Tucumano y que, sin saberlo, tienen el video de Achabala y sus compañeros de orgía.

La segunda novela, *Estokolmo* de Gustavo Escanlar, es de 1998 (con una reedición en 2014). Cuenta la historia de una banda de tres delincuentes de poca monta, Marcelo, el Chole y Seba, oriundos del Barrio Sur de Montevideo. Una noche roban en una fiesta privada y secuestran a la hija de un importante empresario. La chica rebelde lo vive como una aventura previa a la entrada a la adultez como heredera de la fortuna de su

padre. Por eso, quiere ser cómplice de sus secuestradores, tener sexo con ellos y participar de otros delitos. La novela está contada principalmente en primera persona por el protagonista Marcelo y también están los diarios de la chica secuestrada, Débora Milniski, alias Demonio.

3. El neonaturalismo

Le roman expérimental de Émile Zola de 1880 está basado, como se sabe, en la lectura de la *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard de 1865, que es un intento por transformar la medicina en una ciencia, una disciplina que siga el método experimental y deje de ser empirista. La literatura, para Zola, debe acompañar este movimiento del siglo, es decir, al igual que la medicina, transformarse en ciencia. Su propuesta de novela experimental o naturalista consistía en una serie de rasgos: el relato debía ser objetivo y posterior a una observación, debía estar despojado de características personales del artista y tenía que representar sobre todo las determinaciones que llevaban al personaje o a una situación hacia una consecuencia condicionada estrictamente por esas causas naturales. Este determinismo podía ser tanto ambiental como hereditario. Por otra parte, la narración naturalista se diferenciaba de formas anteriores como la tragedia, con la que podía compartir ciertas características. Zola distinguía entre determinación naturalista y destino trágico. Esta idea la toma directamente de Bernard: "El fatalismo supone la manifestación necesaria de un fenómeno, independientemente de sus condiciones, mientras que el determinismo es la condición necesaria de un fenómeno cuya manifestación no es obligada" (Zola 2002: 69). Es decir que en el fatalismo o la predestinación no hay causalidad: las cosas suceden sin importar una lógica de eventos encadenados que las expliquen. En cambio, el determinismo busca justamente la causalidad de un hecho, pero las cosas pueden suceder o no. Sin embargo, si suceden, es porque una causa las determinó.

Tomemos primero este aspecto del determinismo. Sucede de un modo diferente en las dos novelas que proponemos analizar. En *Entre hombres*, no hay diferencia, se habla indistintamente de determinismo y destino. Como se puede ver en el epígrafe de este artículo, las condiciones ambientales no son percibidas como causas, sino como una fuerza natural que arrastra a los personajes sin que estos puedan entender siquiera su historicidad. Y es tan crucial esta fuerza que el solo hecho de no creer en ella o de dudar puede ser fatal, como le sucede al personaje del Tucumano Cortez. Está tomando una cerveza y conversando con alguien en un bar y dice: "Ya lo dijo Terminator: el destino no existe. ¡No existe!... ¡Eh, vieja, otra birra y más maní!" (Maggiori 2013: 31). Acto seguido le dan convulsiones y muere de manera fulminante. O como le ocurre a Yiyí:

[N]ecesitaba relajarse porque era su primer trabajo con travestis y la situación le resultaba algo incómoda. Había encendido un cigarrillo rubio y lo fumaba pensativa. La misma miseria que la había empujado a la calle ahora la obligaba a agarrar cualquier trabajo. No importaba dónde ni cuándo ni cuántos fuesen, siempre que hubiera dinero de por medio. (Maggiori 2013: 15)

Se reconstruye la causalidad económico-ambiental que la lleva a nuevas situaciones cada vez más riesgosas. También se menciona que su madre murió de cáncer en la soledad de un hospital y esto se conecta con que la propia Yiyí tenía problemas cardíacos congénitos que no le permitieron soportar la sobredosis de cocaína que la mató. Para la lógica que intenta establecer la novela, Yiyí tiene los días contados tanto por factores ambientales como biológicos, y por eso, esta veinteañera es la primera víctima de la novela.

El otro caso interesante en *Entre hombres* es el del Pájaro Bustos. Es un personaje muy extraño y original en la narrativa de la postdictadura argentina. El Pájaro es sutilmente descripto como hijo de desaparecidos:

Cocainómano de cara triangular, nariz ganchuda y ojos de lorito muerto, Bustos vivía en la casa que le había dejado su abuela, la mujer que había tratado de criarlo desde la época del mundial setenta y ocho. Un señor de prolijo bigote se lo había traído hecho una mugre, descalzo y envuelto en una nube de piojos, varios meses después de que su hija y su yerno desaparecieran para siempre. El Pájaro mitigaba el dolor de las sucesivas pérdidas con las que lo castigaba el destino falopeándose con lo que tuviera a mano. [...] El Pájaro combinaba su adicción a las drogas pesadas con cierta debilidad enfermiza por las motos de alta cilindrada y la pedofilia. (Maggiori 2013: 22)

Todas las señas y fechas indican que el Pájaro nació en cautiverio y de padres desaparecidos, pero no sabemos si él sabía esto. Lo curioso es que el personaje contrasta con la representación que se construye tanto en la práctica como en el discurso público, hasta el presente, de los familiares de desaparecidos como personas que hacen de su reclamo de memoria, verdad y justicia una causa colectiva y política.² En cambio, irónicamente, el Pájaro es un personaje que no tiene ningún tipo de contacto con ni habla nunca de política. Por un lado, es solicitado por el Tucumano para desaparecer personas; y por otro, desde el punto de vista de la herencia, el Pájaro termina condenado a la repetición: en una persecución en el transcurso de la novela lo mata, al igual que a sus padres, un policía torturador (Garmendía). En la biografía del Pájaro se podría leer de un modo crítico el proceso de “pacificación” menemista, que con los indultos pretendía cerrar el ciclo de lucha llevado adelante principalmente por organismos de derechos humanos por los crímenes de la dictadura y, por lo tanto, el flujo de investigación e información sobre esos crímenes.³ El personaje está lleno de marcas que remiten a ese pasado, aunque él no haga nunca ningún comentario ni muestre tener conocimiento de su historia personal. El Pájaro pareciera encarnar una interpretación curiosa de la “teoría” de Francis Fukuyama tan en boga en esos años respecto del “fin de la historia”: la historia acumulada en el personaje no determina su accionar en ningún sentido.⁴ Aun con ese pasado muy politizado en la historia argentina, el Pájaro es, antes que nada, una víctima de la actualidad: de la represión policial y el narcotráfico.

Por su parte, en *Estokolmo*, la herencia genética también aparece, aunque de un modo irónico en la voz del narrador. Por ejemplo, en el capítulo 22 cuando Marcelo habla sobre los tobillos y caderas de las mujeres como marca física que diferencia clases sociales: “Todas las de la fiesta tenían tobillos finos. Todas las del barrio tienen tobillos gruesos” (Escanlar 2014: 68). Las primeras son de clase, las segundas “lumpen” porque “[a]sí como un hombre se reconoce por sus caderas (nunca confíes en un tipo caderudo), una mujer se reconoce por sus tobillos” (Escanlar 2014: 68). También aparece la herencia en la biografía de Chole, hijo de una madre abandonada y un padre que fue un falso exiliado político. Fue criado por la abuela y está convertido en una *bête humaine* todo el día bolseando pegamento. En cambio, el determinismo ambiental está más desarrollado y tiene varios aspectos. Marcelo enuncia de forma explícita la teoría ambiental en el siguiente pasaje: “Yo estoy convencido de que el lugar donde nacés te determina para siempre. Que hay lugares que te condenan. Si nacés en Uruguay ya estás cagado. Y si nacés en el barrio es mucho peor, nunca vas a levantarte. Nacés acostado” (Escanlar 2014: 57). Para Marcelo, no sólo no hay modo de escapar de ese determinismo, sino que además funciona de modo irónico porque, a pesar de este reconocimiento, los personajes se mueven, buscan el modo de hacerse ricos, de romper el maleficio geográfico.

Pero lo más interesante de la novela en este sentido es la experimentación sociológica que hace el narrador, Marcelo, cuando toma la decisión de alterar su propio proceso de ascenso social, con plena consciencia de todo lo que implicaba ese movimiento. Marcelo es un muchacho de clase baja de un barrio pobre cuyos padres, mediante el trabajo, le dan la posibilidad de estudiar en la universidad. Esto le permite entrar en un mundo distinto, el de la militancia universitaria de principios de los 80. Sin embargo, como dice el propio Marcelo: “Lo que pasó fue que, en determinado momento de mi vida clase media, me di cuenta de que todo era mentira” (Escanlar 2014: 43). Así que, al terminar la dictadura, vuelve al barrio para hacerse delincuente como sus amigos de la infancia, “los que no habían elegido” (Escanlar 2014: 43). Abandonó las lecturas de Gramsci y Foucault, los ciclos de Buñuel y Bergman en la Cinemateca, las canciones de Los Zucará, etcétera.

Dos aspectos importantes para señalar en la visión de Marcelo. En primer lugar, el factor ambiental actúa de modo segmentado. No es lo mismo para todas las clases sociales. Sus amigos del barrio no pudieron elegir. En cambio, él se transforma en una excepción. En segundo lugar, que el motivo del descenso social del personaje no es por cuestiones económico-sociales, sino por un elemento que vamos a analizar en la siguiente sección, que es el ideológico.

² Los casos emblemáticos en Argentina son los de Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio).

³ Me refiero al hecho de que en los años 1989 y 1990 el presidente Carlos Saúl Menem firma una serie de decretos que dejan en libertad a muchos militares condenados por crímenes de lesa humanidad durante la dictadura militar de 1976-1983 y a líderes de grupos guerrilleros. A partir de 2003, los decretos fueron declarados inconstitucionales y los militares volvieron a las cárceles y volvieron a ser condenados por diferentes causas.

⁴ Francis Fukuyama, autor de *The End of History and the Last Man* (1992), planteaba por esos años una teoría sobre el fin de la historia como lucha ideológica y el establecimiento de la democracia liberal post Guerra Fría como única forma de organización social. Esto creaba una falsa sensación de abolición de las ideologías, cuando en realidad quedaba sólo la ideología neoliberal que dominó la década del '90.

El segundo aspecto de la estética naturalista es el del relato objetivo y el rol del narrador. Esto fue bien analizado por Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* cuando trabaja con la función del narrador omnisciente en la novela de Maggiori. Ella señala que, si bien la novela utiliza un narrador omnisciente al estilo de la novela decimonónica, en el sentido de que “sabe algunas cosas del pasado de sus personajes y conoce lo que piensan” (Drucaroff 2011: 278), al mismo tiempo se diferencia de aquellos porque hay en él una “ausencia completa de una perspectiva integradora que juzgue todo panorámicamente y ponga cada cosa en su lugar” (2011: 278). Pero agreguemos algo más y es que, salvo los pasajes en primera persona de algunos personajes, el resto de la novela está contada prácticamente en estilo indirecto libre, con lo cual entramos a otro aspecto relacionado con el Naturalismo: la reconstrucción de un lenguaje asociado a un grupo humano particular. En *Entre hombres*, el narrador se contamina de todos los lenguajes de los personajes y esto muchas veces causa un efecto cómico o irónico, pero también cínico. Suele suceder en dos modalidades: cuando describe situaciones y en acotaciones a los diálogos. Un ejemplo del primer caso es la escena en que el senador Achabala tiene que ir a un acto de una escuela de niños con síndrome de Down. El acto es un largo párrafo donde el narrador utiliza siete formas distintas, de referirse a los niños, la mayoría despectivas y discriminatorias: “tontitos”, “bobitos”, “débiles mentales”, “downs”, “infradotados”, “deficientes” y “mogólicos” (Maggiori 2013: 114-115). Claramente, se representa el léxico y el punto de vista de Achabala y su entorno. Por otra parte, un ejemplo del segundo caso podría ser este: “¡Ahí están! –señaló Almada a dos travestis que mostraban el culo en una esquina” (Maggiori 2013: 73). Las acotaciones del narrador adoptan también el discurso de Almada.

Por otra parte, donde más se percibe esa ausencia de perspectiva integradora de la que habla Drucaroff es en el argumento.⁵ La estructura de la novela es compleja en cuanto a la variedad de recursos temporales y la focalización: los mismos episodios son contados varias veces desde distintas perspectivas y cada vez se ilumina o se oscurece una parte de la acción. Esta serie de procedimientos exige del lector un esfuerzo importante para reconstruir la cronología de los hechos. No es el narrador quien sabe todas las cosas, sino el lector el que ve el cuadro completo, pero recién al final de la novela. Las conexiones entre los capítulos se dan por los cambios de perspectiva. Por ejemplo, la noche en que matan al Pájaro sucede en el mismo lugar y en el mismo momento en que Brando le compra drogas al Peruano. O leemos sobre la muerte del Tucu sin saber que es él. Si se narran los hechos del Club de los amigos del Fernet, se adquiere el punto de vista del grupo, donde el Tucumano Cortez era un completo desconocido, de modo que no se lo puede presentar como tal y su muerte, crucial para la novela, es una muerte anónima en la escena del bar. Es decir que, sin tener ninguna marca en la novela de cambio de narrador, en cada nueva sección pareciera que siempre tenemos un narrador nuevo que no tiene más información que la de los hechos que ocurren ahí en el presente del relato o en el pasado biográfico de los personajes, pero no en la cadena causal de los acontecimientos que se cuentan.

La disposición de la materia narrada en una forma compleja logra mostrar varios aspectos narrativos. En primer lugar, no hay nadie que tenga una visión completa de lo que está sucediendo; por lo tanto, nadie tampoco se percata de estar siendo parte de algo mayor porque cada uno percibe un fragmento de eso más grande que no termina de comprender (el Tucu no sabe quiénes lo persiguen y que las chicas tienen parte del pago de la orgía, las chicas no saben quiénes son los clientes, los clientes no saben que los están filmando, etc.). Segundo, la permeabilidad del lenguaje (jerga, sintaxis, modismos) del narrador a los diferentes grupos sociales que le toca narrar hace colisionar los niveles y, en consecuencia, todo tiene un mismo tono, sin que se pierdan las distinciones en cuanto al poder de cada personaje ni los pensamientos de unas clases sobre otras.⁶ Y tercero, el tono humorístico, por momentos cínico, del narrador pretende mostrar una especie de final de época, de percepción de una situación crítica que no encuentra ningún momento para ser narrada de modo serio, de modo inteligible. Todo es un caos donde la investigación de los policías no logra –a diferencia del género policial clásico– reponer un orden, aunque sea el de un *statu quo*. Se narra una crisis desde un momento de crisis y sin percepción de un cambio posible.

A diferencia de *Entre hombres*, en *Estokolmo* no hay un narrador omnisciente ni un narrador que se contamine del lenguaje de los personajes. Por lo tanto, tampoco hay estilo indirecto libre. Pero sí comparte

⁵ Con argumento me refiero a los que los formalistas llamaban *sjuzet*, es decir, la organización de la materia narrativa no según el orden cronológico, que sería la trama o *fabula*. Sigo la traducción de Ana María Nethol del artículo de Boris Tomashevski (1978).

⁶ Hay un detalle que podría mostrar una mínima inconsistencia en el narrador que asume sólo las voces de los personajes sin mostrar una voz propia. En el apartado titulado “Achabala” de la segunda parte de la novela hay una mención a Dorian Gray (Maggiori 2013: 116). Esta referencia culta es de la propia cosecha del narrador.

con la novela de Maggiori el narrador en primera persona que aparecía en los tramos de las autobiografías de los miembros del Club Amigos del Fernet.

En *Estokolmo*, toda la novela está en primera persona, con un narrador protagonista que es Marcelo, alias Doctor Muerte. Incluso están en primera persona los tramos en que cambia el narrador, que son las tres entradas del diario de Débora Milniski, alias Demonio. Los narradores abarcan a los protagonistas de un síndrome de Estocolmo: secuestrador y secuestrada. Y todos los hechos son vistos desde una perspectiva puramente individual. Desde la intimidad de esa primera persona singular se ponen en juego una serie de variables muy personales como el género, la clase social, el cuerpo, la introspección, la memoria, la visión personal del mundo, etcétera. Ese tipo de escritura nos permite acceder a una visión de primera mano sobre uno de los problemas centrales de la novela, que es la posibilidad de romper con una lógica social. Ambos personajes hacen un experimento atado a un clima de época, que implica pasar de clase, aunque sea de modo momentáneo. Marcelo deja una vida de ascenso social, mientras que Demonio emprende la aventura de lumpenizarse por un rato al implicarse en la banda de sus secuestradores. Marcelo y Demonio se construyen a lo largo de la novela como voces narrativas gemelas.

4. La ideología

Entendemos ideología no necesaria o exclusivamente como falsa conciencia, sino como la definición más amplia de las que aparecen en la obra de Marx según Raymond Williams: un “sistema de creencias característico de un grupo o una clase particular” (2000: 71). Lo que vemos en estas novelas es la presencia en todos los estratos sociales representados de una ideología que podríamos denominar como neoliberal. Usamos la definición de David Kotz de neoliberalismo que tiene la ventaja de ser breve pero lo suficientemente compleja como para dar cuenta de dos características centrales que aparecen en las dos novelas:

El pensamiento neoliberal descansa sobre una concepción altamente individualista de la sociedad humana. La libertad individual de elección es vista como la base fundamental del bienestar de la humanidad, con relaciones de mercado entendidas como la institución que le permite a la elección individual dirigir la economía. El Estado, por el contrario, es visto como un enemigo de la libertad individual, una amenaza a la propiedad privada y un parásito que vive a expensas del duro trabajo de los individuos. [...] [La teoría económica neoliberal] está basada en la elevación de la elección individual en el mercado desregulado a la posición del acto económico central, mientras que las actividades económicas estatales son retratadas o como inefectivas y, por lo tanto, derrochadoras, o activamente perjudiciales.⁷ (2015: 11, la traducción es mía)

Es decir que tendríamos principalmente dos aspectos para destacar: una concepción individualista de la sociedad y un mercado liberado como reemplazante del Estado en la regulación de la vida pública.

Lo ideológico, específicamente la ideología neoliberal, juega un rol esencial y novedoso en la caracterización de estas novelas como neonaturalistas. La ideología aparece como un determinante más, además del biológico y ambiental, para las acciones de los personajes, por lo que podemos ver que el neoliberalismo toma una forma hegemónica. Tomamos aquí el significado de hegemonía de Antonio Gramsci. Como este concepto se encuentra varias veces explicado a lo largo de su obra y siempre con alguna particularidad, por una cuestión operativa hacemos referencia a la síntesis que presenta Carlos Aguirre:

Gramsci sugiere que la hegemonía implica que los valores y visión del mundo de las clases dominantes se convierten en una especie de “sentido común” compartido por los grupos dominados, en virtud del cual terminan aceptando –aunque no necesariamente justificando– el ejercicio del poder por parte de los grupos dominantes. Dicho sentido común es diseminado y

⁷ “Neoliberal thought rests upon a highly individualistic conception of human society. Individual freedom of choice is seen as the fundamental basis of human welfare, with market relations understood as the institution that allows individual choice to drive the economy. The state, by contrast, is seen as an enemy of individual liberty, a threat to private property, and a parasite living off the hard work of individuals. [...] [Neoliberal economic theories] are all based on the elevation of individual choice in unregulated markets to the position of the central economic act, while state economic activities are portrayed as either ineffectual and thereby wasteful, or actively harmful.”

adquirido a través de un proceso complejo en el que la educación, la religión y la cultura juegan un papel crucial. (2009: 124)

A partir de aquí, cabe preguntarse, dado que ni la educación ni la religión parecen ser muy determinantes en el pensamiento de los personajes de ambas novelas, qué rol tiene la “cultura” en el “proceso complejo” de adquisición de este “sentido común” hegemónico y qué tipo de “cultura” es o por qué está conformada. Por otro lado, también es necesario considerar el origen y los modos de apropiación de esa cultura por parte de estos sectores lumpenes. Esto presenta otro posible problema a tener en cuenta. Raymond Williams complejiza el concepto de hegemonía gramsciano agregando las dimensiones de contra-hegemonía y hegemonía alternativa (propuesta política que el mismo Gramsci también pretende desde la cultura proletaria). Dejando de lado el último de los términos, dado que no hay en estos sectores representados en las novelas un modelo político alternativo, podemos considerar qué sucede en el primero. Es decir, la contra-hegemonía supone grados de resistencia y hasta relativa autonomía dentro de los sectores subalternos. Esto fue objeto de indagación por parte de muchos teóricos de distintas disciplinas. Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1991) desde la sociología, dieron cuenta de la compleja interpretación de la cultura popular por el riesgo que implica el verlas como totalmente autónomas (relativismo) o totalmente oprimidas (miserabilismo). Por su lado, desde la teoría del subalterno, Spivak (1988) ha estudiado la posibilidad de pensar al subalterno no solamente como objeto sino también como sujeto de indagación. El caso de Marcelo es interesante en este sentido porque hace toda una elaboración sobre su lugar en la sociedad. Y finalmente, en el ámbito latinoamericano, el antropólogo Néstor García Canclini resume esta problematización como la necesidad de considerar en “las clases populares cierta iniciativa y poder de resistencia, pero siempre dentro de la interacción contradictoria con los grupos hegemónicos” (2001: 233). Sin embargo, habría que pensar en una especificidad más. Los sujetos subalternos en estas novelas, donde claramente la clase dominante está representada por empresarios y representantes políticos de los distintos poderes del Estado, no son la clase obrera, como aparecían por ejemplo en la concepción de Gramsci. Ésta es otra marca de época. Una novedad de la década del 90 fue la visibilización de un extenso sector de la sociedad constituido por desempleados. Y aún más específicamente, aquí se trata de personas desocupadas que o están dentro del mundo delincriminal y criminal o tienen algún tipo de trato con ese mundo o están a punto de entrar. Están marginalizados, en algunos casos no se sabe de qué viven, y al mismo tiempo quieren participar de esa nueva sociedad de consumo que los acaba de expulsar. Por lo tanto, resulta difícil pensar en resistencias a esa hegemonía neoliberal dominante, aunque tal vez sí en ciertas apropiaciones culturales, pero sin que esto ponga en peligro el carácter determinante de ese factor ideológico.

Uno de los principales hábitos culturales de los 90 fue el consumo. La apertura y desregulación de la economía y del mercado traía como consecuencias las privatizaciones de servicios públicos por un lado y por otro, la novedad de los productos importados. En *Entre hombres* no hay economía formal. No vemos trabajadores formales. Hay una decisión clara de representar una sociedad en la que sólo encontramos de un lado, diversos representantes y funcionarios de los poderes del Estado y empresarios siempre ligados a la corrupción, pero con una doble moral discursiva y del otro lado, un sector de la población lumpenizada, ligada al delito o con trabajadoras sometidas por delincuentes (como el caso de las prostitutas). Es claramente una sociedad postindustrial y precarizada en cuanto a derechos laborales. En este sentido, hay un proyecto de reconstrucción de la sociedad de los 90 desde diferentes ángulos y clases sociales, y se hace principalmente de dos formas. En primer lugar, con observaciones directas, incluso de carácter global, como reflexiones sobre la situación desde la perspectiva de algún personaje. A este modo corresponde el tipo de comentarios que hacen en primera persona algunos de los personajes del Club amigos del Fernet, que son capítulos donde el narrador cede la palabra. Brando entra a un kiosco y piensa: “El asunto de la globalización y toda la demás mierda había conseguido transformar al antiguo kiosco El Chueco en un Drugstore” (Maggiori 2013: 81-82). La conversión del “kiosco” argentino en un comercio a imagen y semejanza de los “drugstores” estadounidenses implica un cambio cultural de época y es apenas una muestra de un complejo de relaciones que el país comienza a entablar con Estados Unidos. Inmediatamente después, se describe el interior del drugstore lleno de artículos importados. Ese interior, que es aquí una cápsula noventera, guarda también relación con la cultura y la literatura modernista de finales del siglo XIX (Rubén Darío, Julián del Casal, José Asunción Silva, sólo por citar los autores más famosos del movimiento) en la que los interiores abarrotados de objetos extranjeros eran una forma de expresión tanto de la distinción como de la capacidad de consumo:

Adentro del local, apilada en góndolas de metal y acrílico, había un catálogo completo de mercadería indispensable para sobrevivir: discos compactos, revistas de comics, juguetes electrónicos coreanos, tarjetas de aniversario (musicales o comunes), secadores de pelo a pila,

papas fritas y castañas importadas de Turquía o Suecia, botellitas con licores de todos los colores y grados de alcohol, una colección de encendedores Zippo, y muñecos de peluche como para alimentar a las polillas del planeta entero durante varias generaciones. (Maggiori 2013: 82)

El inventario sigue y no pocas veces la novela encuentra en la mención de objetos una función referencial que le permite señalar un complejo cambio cultural a partir del tipo y formas de consumo. Al contrario del famoso barómetro de Flaubert señalado por Barthes como ejemplo de pérdida de significado del signo y afirmación del significante como modo de crear un efecto de realidad,⁸ aquí, y en virtud del proceso de acumulación barroca y humorística, el efecto es el de irrealidad, el de artificio. El drugstore es una representación grotesca de los 90 y no la mención de un objeto de forma que pase desapercibida y se sienta como parte de la realidad. Aquí se vuelve un objeto artificioso que muestra cierta ridiculez social de una época.

La segunda estrategia de reconstrucción de la década son los pasajes dedicados a mostrar detalles de ciertas culturas, casi tribales: la policía, los metaleros, los políticos, los traficantes, el narcomenudeo, los drogones, las trabajadoras sexuales, etc. Todos los personajes están marcados por las circunstancias de esa sociedad en la que el Estado aparece como ineficiente, corrupto, pero también represivo, y donde las formas de solución económica de cada individuo llegan siempre por el vínculo con la ilegalidad. Si, como decía Kotz, en la teoría liberal el sujeto libre de elección se realiza en el mercado, la imposibilidad de acceso a ese mercado por la vía legal no elimina en los sujetos el deseo de acceso a ese mercado. De hecho, en esta sociedad postlaboral en la que el trabajo como se conocía hasta entonces no existe o no es el principal ordenador de la vida del individuo, el personaje del Muerto tiene un episodio emblemático. Consigue a través de un aviso en el diario un trabajo de vendedor de libros a domicilio. Un puesto muy precarizado, sin sueldo, todo a comisión, sin beneficios ni aportes patronales ni nada que lo hiciera parecer un trabajo clásico. El Muerto finalmente después de la primera venta se da cuenta de que todo es una farsa, que ese trabajo no va a resolver nada de su situación económica y decide cambiar la valija de libros por una bolsa de cocaína y usar la plata de la única venta que hizo de una Biblia para llenar el tanque de su Torino y salir a emborracharse con sus amigos.

Sin embargo, no todos los personajes se mueven con el mismo grado de sujeción o libertad dentro de la hegemonía neoliberal. Como señala Raymond Williams:

En toda sociedad verdadera existen ciertas desigualdades específicas en los medios, y por lo tanto en la capacidad para realizar este proceso. En una sociedad de clases existen fundamentalmente desigualdades entre las clases. En consecuencia, Gramsci introdujo el necesario reconocimiento de la dominación y la subordinación en lo que, no obstante, debe ser reconocido como un proceso total. (2000: 130)

Es decir que no se vinculan del mismo modo con esa hegemonía el senador Achabala o el gerente del Citi que el Pájaro Bustos o Yiyí. Del mismo modo, en *Estokolmo*, son igualmente contrastantes los casos de Demonio y Chole. Los personajes de clases bajas relacionados con el mundo de la delincuencia se mueven dentro de la ideología neoliberal sin poder (o con un poder relativo al interior de su propio grupo) y son víctimas del medio en que se mueven. Nadie supera ese medio; no hay movilidad. En ninguna de las dos novelas notamos la capacidad ni individual ni colectiva de estos personajes lumpenes de “luchar para sostenerse o para desarrollarse contra la ‘ideología de la clase dominante’” (Williams 2000: 131). El determinismo es una constante y el principal de los factores que lo activan o lo hacen funcionar es el ideológico. En *Entre hombres*, todos tienen una posición individualista o, por lo menos, se resalta esto incluso en momentos de cierta camaradería. Marilú y Dalila venden su silencio en ocasión de la muerte de Yiyí; el Muerto, Kingo y Brando colaboran con Ríos en trasladar al Tucu que se acaba de morir en su bar a cambio de un mes de Fernet y pool gratis; etcétera. Por otro lado, esa característica del individualismo siempre aparece en relación con el mercado, en contextos donde la idea de comprar y vender es el principal modo de interacción.

⁸ Véase Barthes 1987: 210-219.

Estokolmo, por su parte, postula una teoría de la sociedad. No una teoría social, en el sentido utópico de propuesta de cómo debería ser la sociedad, sino una teoría descriptiva de cómo es la sociedad uruguaya montevideana de la década del 90. Si vemos al personaje de Marcelo, observamos que es mucho más de lo que dice, es más complejo de lo que explica su teoría. Sucede esto principalmente porque su teoría del determinismo es decimonónica, y el fin de siglo XX es muy distinto del XIX. Como explicamos en el apartado anterior, hay en Marcelo un determinismo buscado, como si acomodara su existencia a su propia teoría. Lo que él hizo fue descender a propósito, buscó estar preso de esas fuerzas sociales que él mismo estaba tratando de controlar a través del estudio y la militancia. La pregunta que le había hecho Ederly antes de morir por el disparo del propio Marcelo fue “¿Cómo llegaste a esto?” (Escanlar 2014: 43). Y la respuesta debería ser, “por elección, no por determinismo”. Pero dice Marcelo: “En determinado momento de mi vida de clase media, me di cuenta de que todo era mentira” (Escanlar 2014: 43). Marcelo elige volver al barrio donde viven “los que no habían elegido” (Escanlar 2014: 43). Esta postura antinaturalista o que traiciona su propia tesis naturalista, al mismo tiempo, reafirma su neonaturalismo porque Marcelo elige dejar su camino de ascenso social por razones de hegemonía: el desencanto neoliberal de los 90. Es decir, el proceso incontrolable para él de una serie de factores sociales y políticos que creaban ese consenso postsoviético de muerte de las ideologías porque eran relatos autoritarios que ocultaban una verdad y el mercado venía a desenmascarar todo y poner una única verdad sobre la mesa, la única verdad. Marcelo está preso de este nuevo determinismo ambiental. Eso que era todo mentira era la cultura de izquierda que resistía a la dictadura. Esa cultura aparece representada en la novela por la serie de hábitos y consumos culturales que ya mencionamos más arriba. Todo eso desaparece como modo de explicar el mundo y Marcelo, como el Chole y Seba, pero también como Demonio y su clase, se transforman en cínicos (el personaje más paradigmático es el millonario padre de Demonio que escuchaba a Alfredo Zitarrosa). Y como todo deja de tener un sentido y ellos no aspiran a nada, el texto se presenta como toda la cultura de los 90 canibalizada, sin jerarquías: el rock nacional, la cultura carcelaria, la cultura de los 70, la cultura de izquierda, la televisión extranjera a través de la novedad del cable –MTV, Cartoon Networks–, la música floklórica, la cultura norteamericana, las huelgas obreras, las referencias al Symbionese Liberation Army y Patti Hearst, etcétera. Todo se transforma en un pastiche posmoderno. Todo perdía su significado y se transformaba en puro significante, como la cara del Che convertida en logo.

El protagonista de *Estokolmo* no lucha contra el medio, pero se revela contra cierto determinismo que le viene de haber justamente superado ciertas determinaciones ambientales. Era de un barrio pobre que logra educarse y luego, por una especie de revelación, cree que debe volver al sino marcado por el barrio, a la causa inicial que no explicaba su prosperidad. Mediante un giro antinaturalista, se reinserta en una trama de tópico naturalista clásico: la vida lumpen. Pero aquello que opera el giro es justamente el elemento ideológico que se presenta como hegemonía. La ideología neoliberal lo hace desestimar cualquier tipo de progreso individual posible porque sabe que para su clase nada importa, no hay progreso, hay nihilismo. El personaje se abraza más a las consecuencias pesimistas del neoliberalismo para las clases bajas que a las expectativas optimistas de las clases medias de poder acceder a un mundo de consumo sin barreras. Es una irónica reivindicación de empresa grupal: el fracaso colectivo de toda una clase social.

Si en *Entre hombres*, los 70 volvían a los 90 como técnica, como la continuidad de los procedimientos policiales y como ideología represiva dictatorial aun en tiempos democráticos que seguía matando incluso a los hijos de la generación desaparecida, como el caso del Pájaro Bustos, en *Estokolmo*, ese pasado setentista pero de izquierda, el discurso de la utopía socialista, vuelve en los 90 para decir adiós, para ser abandonado y olvidado en el discurso de Marcelo. El ex militante se vuelve un delincuente, un ladrón, porque la ideología no le dejaba ver el mundo tal cual es, crudo y violento, injusto y feo. Marcelo renuncia a ese espacio de la utopía, la ideología, el ascenso social, el estudio y el pensamiento para volver al barrio, dejarse llevar por las fuerzas sociales que acepta que no puede controlar, del mismo modo que abandona el sueño con Demonio (la otra utopía en su vida) y la mata. Hay un sino trágico en el relato de Marcelo que no es de ninguna manera el registro del narrador de la novela de Maggiori que presenta casi todos los mundos narrados (el de la policía, el de la política, el de los jóvenes, menos quizás el de las tres víctimas prostitutas) de un modo cínico y burlón. Pero en lo que coinciden ambas novelas es que, de uno u otro modo, los personajes presentados, que se perciben a sí mismos como rebeldes ante el sistema, terminan legitimando con sus acciones, siempre individualistas, la ideología neoliberal que los atraviesa.

5. Conclusión

La primera conclusión que podemos señalar es con respecto a las reflexiones de Raymond Williams acerca de las resistencias a la hegemonía. Esas resistencias funcionan claramente en la realidad, pero no

necesariamente se deben dar en la literatura. Es decir, el proyecto narrativo de ambas novelas es el de la representación de una hegemonía ideológica casi aplastante en todas las clases sociales. De hecho, la voluntad de ir contra la ley de parte de toda la gama de lumpenes y delincuentes representada, a la vista de las propias acciones ilegales de las clases dominantes, no la coloca en un lugar de resistencia precisamente, sino que refuerza la hegemonía de la época.

Y la segunda conclusión es con respecto al modo en que se logra esta representación. Por ejemplo, la descripción de la familia de Achabala termina del siguiente modo: “El hijo mayor era un idiota profundo y el menor, que había sido educado en los mejores colegios y prometía ser el heredero natural del padre, atravesaba su período marxista, algo que por suerte se cura solo” (Maggiori 2013: 109). Las acotaciones de este narrador dan cuenta de varias cosas. La primera es una especie de lugar común respecto de que los hijos de la burguesía coquetean con la izquierda durante la primera juventud como modo de rebelión ante la figura paterna. En segundo lugar, a la luz de una especie de discurso social generalizado durante los 90, este punto de vista tiene la significación extra no sólo de condenar la ideología de izquierda, sino la politización *tout court*, y tratarla como una enfermedad juvenil. Finalmente, nos permite reflexionar sobre los alcances significativos del procedimiento del discurso indirecto libre en toda la novela. Es decir, se muestra a una voz narrativa que reconstruye una ideología hegemónica que permea todas las clases sociales de una determinada época y lugar y esto lo hace adoptando continuamente la perspectiva de un número elevado de personajes y, sin embargo, esto no genera contradicciones en su discurso respecto de esa sociedad. Por otra parte, la estructura fragmentaria del argumento intenta representar los efectos ideológicos del neoliberalismo en la desconexión, la pérdida de comunidad, el auge del individualismo, etcétera.

Podríamos ver ciertas formas disidentes o disruptivas pero que no son tales. Si las prostitutas se quieren cortar solas y robarle al Tucumano o si el Muerto decide boicotear su trabajo como vendedor de libros no implican ninguna resistencia al sistema, sino más bien una forma de mostrar una supervivencia en el primer caso y una muestra de la absurdidad de un trabajo que no tiene casi ningún rasgo de trabajo asalariado. Por otra parte, si tomamos la actividad delictiva como antisistémica, podríamos ver dos consecuencias. La primera es que los ideales a partir de los cuales se mueven estos delincuentes no contradicen en nada los preceptos ideológicos del neoliberalismo. Y, en segundo lugar, las reacciones del sistema legal para combatir esto son simplemente formas violentas de control de la disidencia al interior del sistema delictivo cuando pone en peligro la actividad de los agentes del sistema (policías, funcionarios, empresarios, etc.) que han recurrido por alguna razón a los servicios provistos por criminales. Algo similar pasa en *Estokolmo*. La banda de Marcelo no tiene demasiadas aspiraciones y los que las tenían las abandonaron. No hay ni “contrahegemonía” ni “hegemonía alternativa”, para usar la terminología de Raymond Williams.

Las formas disidentes o antisistémicas de ese momento histórico, que lograron efectivamente plantear salidas posibles a esa hegemonía en la década siguiente (sindicatos, movimientos sociales, agrupaciones políticas), no aparecen representadas en ninguna de las dos novelas. Y, sin embargo, va a ser justamente esa creciente marginalización producto de una crisis del sistema económico la que va a tornar insostenible esa hegemonía neoliberal al menos en los términos planteados en la década del 90.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, Carlos (2009), “Hegemonía”, en Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (eds.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI, pp. 124-130.
- Aronofsky, Darren (2008). *The Wrestler*. Fox Searchlight Pictures.
- Barthes, Roland (1987), “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, pp. 210-219.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Escanlar, Gustavo (2014). *Estokolmo*. Montevideo: Criatura.
- García Canclini, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Grignon, Jean-Claude y Claude Passeron (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Kotz, David M. (2015). *The Rise and Fall of Neoliberal Capitalism*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Maggiori, Germán (2013). *Entre hombres*. Buenos Aires: Edhasa.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988), “Can the Subaltern Speak?”, en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds). *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, pp. 271-313.
- Tomashevski, Boris (1978) “Temática”, en Tzvetan Todorov (comp.) y Ana María Nethol (trad.). *Teoría literaria de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI, pp. 199-232.

Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Zola, Émile (2002), “La novela experimental”, en Laureano Bonet (ed.). *El naturalismo* Trad. Jaume Fuster. Barcelona: Península, pp. 41-94.