

**POÉTICA DEL ZAPPING EN *HISTORIA ARGENTINA* DE RODRIGO
FRESÁN O CÓMO SALIR DE ARGENTINA Y VOLVER CONVERTIDO EN
UN "POPI" Y UN FAN DE FANTASÍA**

Bernat Garí Barceló

(Universidad de Barcelona. España)

Centro Universitario Internacional de Barcelona (UNIBA)

bernatgari@hotmail.com

**THE POETRY OF ZAPPING IN 'HISTORIA ARGENTINA' BY RODRIGO
FRESÁN OR HOW TO LEAVE ARGENTINA AND RETURN AS A 'POPI'
AND A FANATIC OF FANTASY**

Fecha de recepción: 22-9-2018 / Fecha de aceptación: 31.05.2019

RESUMEN:

La narrativa argentina de los años noventa copó el mercado literario hispanoamericano con una serie de textos indiciarios de un viraje estético sin precedentes en el que la hibridación, la inadecuación genérica, la recodificación literaria de los *mass media*, la inoperatividad del binomio culto/pop y el fragmentarismo epistemológico constituyen una novedad productiva de amplio alcance. La entrada en escritura de Fresán con *Historia argentina* es una apuesta firme por ese modelo narrativo posgenérico y experimental imbricado en una línea estética generacional afterpop. La complejidad estructural del texto, como ha sido anotado, rehúye la adscripción a cualquier modelo genérico tradicional. Mi propósito, sin embargo, no es tanto demorarme en la naturaleza seriada de la obra, como en su realización formal en unos cuentos que zapan y canibalizan el imaginario pop, en la estela de una propuesta afterpop, o lo que, no sin precaución, yo he dado en denominar una poética zapeadora.

PALABRAS CLAVE: Fresán; zapping; afterpop; avant-pop; *Historia argentina*.

ABSTRACT:

Argentinian fiction captured the Latin American literary market in the 1990s with a series of detailed texts of unprecedented beauty and reach. The vagueness of the genre, the literary recodification of the mass media, the ineffectiveness of the cult/pop binate and the epistemological fragmentation combined to form a new literary product with a broad scope. Fresán's 'Historia Argentina' is a strong first venture into this post-genre narrative model. It is an experimental text, interwoven with a generational aesthetic of 'after-pop' or 'avant-pop'. The structural complexity of the text, as has been noted, does not allow for its consignment to a traditional genre. My proposal is not just to recall the sequential organisation of the work, but to show its materialisation in the stories which savagely harvest from the 'pop' imagination. This comes in the wake of the notion of 'afterpop' or that which, quite deliberately, I have called a poetic zapping or channel hopping poetry.

KEY WORDS: Fresán; zapping; afterpop; avant-pop; *Historia argentina*.

La ficción convencional enseña al lector que la vida es un todo coherente y sondable que concluye en una revelación envuelta en papel de regalo. Sin embargo, la vida (pararse en una esquina, hacer zapping, navegar por la red, terminar una relación o enterarse de que un amigo murió anoche) pasa volando delante de nuestros ojos en partículas brillantes.

DAVID SHIELDS

La palabra ha sido quebrantada
y la suma de todos sus fragmentos
es ahora destrucción.

MARIO MONTALBETTI

I
PRÓLOGO PARA ZAPEADORES

Susan Sontag, en una conferencia sobre la autora sudafricana Nadine Gordimer, titulada «Al mismo tiempo: el novelista y el razonamiento moral» (2007), otorga al escritor contemporáneo un papel neurálgico en la articulación ética de un programa civil. Para ella, la novela desempeña una función instructiva y socializante nuclear en el seno de nuestras sociedades, pero no en el sentido rudimentario atribuido al modelo balzaquiano, que cifraba en la ficción las virtudes de las ciencias exactas. Según la autora, el modelo realista, así entendido, está extenuado. La novela, para Sontag, es el enclave óptimo, reactivo, desde el que ensanchar nuestro horizonte epistemológico y en el que se dirimen categorías dicotómicas complejas: lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto, lo bello y lo feo. La escritura es, para la autora, el espacio privilegiado en el que se interiorizan los medios de comunicación para una deconstrucción programática de los mismos. La cito:

La novela, como la conocemos, ha llegado a su fin. Sin embargo, no hay razón para lamentarse. Algo mejor (y más democrático) la sustituirá: la hipernovela, escrita en el espacio no lineal y no sucesivo que ha posibilitado el ordenador. Este nuevo modelo narrativo se propone liberar al lector de dos puntales de la novela tradicional: la narrativa lineal y el autor [...] Una hipernovela «no tiene principio; es reversible; es accesible por varias entradas, ninguna de las cuales se puede señalar autoritariamente».
(pp. 221-222)

Susan Sontag está pensando en una novela de corte experimental, cuyo anclaje es una tradición de largo aliento cristalizada en las narrativas de Robert Walser, James Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Musil, Cortázar, Manuel Puig o Cabrera Infante, entre otros muchos. *Historia argentina* de Fresán responde también a dicho modelo, que preludia la realización de esa hipernarrativa en la que se “imita la vida real, con su miríada de oportunidades y desenlaces sorprendentes [...], que está siendo promovida como una suerte de realismo supremo” (Sontag, 2007, p. 222).

La entrada en escritura de Rodrigo Fresán con *Historia argentina* (1991) es una apuesta firme por esa narrativa heteróclita y disruptiva, cerrada sobre sí misma, e imbricada en una línea estética generacional que es post-todo, o, como diría Fernández Porta, una narrativa afterpop cimentada sobre los despojos del pop. Para Porta, los escritores *neo*, incardinados en el fenómeno estético 'afterpopi' –él piensa en la narrativa de, por ejemplo, Ray Loriga, aunque también cita como modelos perfectamente plausibles a Fresán, Mark Leyner, Britney Spears o la serie *Family guy*– pertenecen a una época hipersaturada en la que los elementos pop han pulverizado por intensificación el tradicional binomio que disociaba alta y baja cultura. Asimismo, Porta cifra en el aporte de Ronald Sukenick, teórico del *underground*, una de las premisas estéticas del afterpop. En «The Rival Tradition», Sukenick postula una narrativa *avant-pop*, cuya expresión, materializada en un dispositivo hiperficcional “concebido como agregación de fuentes, formas y registros” (Fernández Porta, 2004, p. 211), concluye en un pastiche crítico, poroso, que fagocita sin distinción recursos plantados en el centro del canon y sus periferias. Se trata de un gesto, guardando las distancias, eminentemente borgeano.

La renuncia a las matrices genéricas tradiciones y su desintegración a costa de la televisión, la radio, la fotografía, el cómic o el *media space* cataliza el tránsito de las narrativas metaficcionales, asociadas por lo común a la posmodernidad; al *metamedia*, o sea, a una escritura que problematiza a través del lenguaje massmediático el propio estatuto de lo literario, lo que constituye uno de los puntales de la estética portiana.

Pues bien, *Historia argentina*, decía, participa de la propuesta de Fernández Porta. La pulsión agregativa de Fresán, su canibalismo massmediático, o el tratamiento denotativo que confiere a temas y figuras de indiscutible regusto 'popi' son el poso de esa escritura deslocalizada, mutante, que se desplaza fuera para regresar adentro. La materia 'pop', en ese aspecto, adquiere en Fresán un potencial desnacionalizador que distorsiona la tensión local-universal plantando referentes globales (Mickey Mouse, los Rolling Stones, James Bond, Star Wars, etc.), debidamente recodificados,

en el imaginario de la tradición nacional. Es en ese sentido, a través de la inserción y reelaboración de elementos *low culture*, que Fresán tensiona los protocolos de lectura e innova la narrativa de su época, en una línea similar a la de Juan Forn, Alberto Fuguet, Sergio Gómez o Guillermo Saccomano. De Bolaño a Fresán cristaliza *lato sensu* el tránsito de la metaficción al *metamedia*.

Los relatos de *Historia argentina* no son compartimentos estancos, son habitáculos abiertos, rizomáticos, pues dan continuidad a temas y figuras que, sin ningún principio organizativo, habían quedado suspendidos y que, de un relato a otro, se resuelven. *Historia argentina* cimenta así una estructura armónica y agregativa que precisa de un lector activo, zapeador, que va hacia atrás y hacia adelante, que se responsabiliza de la integridad del texto y que rehace los itinerarios escriturales de un autor que, por incapaz (como veremos enunciado en la autofiguración negativa de autor del relato «Historia argentina II»), los ha dejado truncos. El lector-zapeador establece de este modo una alianza radical con el escritor: es un cómplice del borrado de sentido, pero también de su restitución. El zapeo, por ende, opera como crítica y como condición de posibilidad, pues, si bien la sobresaturación dataísta del entorno aboca a algunos personajes de Fresán a una suerte de catalepsia massmediática, a un colapso epistemológico; la asimilación del zapeo, como axioma narratológico, es un principio novedoso y siembra las pistas tras las que anda el lector en aras de restablecer las conexiones de una hipernarrativa en potencia.

La singularidad estructural de *Historia argentina* ha sido señalada en multitud de escritos teóricos del presente siglo. Cito a renglón seguido algunos ejemplos, sin pretensión alguna de exhaustividad, para poner de manifiesto el interés que suscitó la estructura serializada de la obra.

Graciela Tomassini dedica a *Historia argentina* una de las secciones del artículo "La frontera móvil: las series de cuentos «que se leen como novelas»", cuyo título lo dice todo; Carmen de Mora en uno de los capítulos de *La literatura argentina de los años 90* reflexiona que "consciente de la dificultad estructural [de la obra], Fresán vuelve la mirada una y otra vez

sobre el libro ofreciéndonos distintas claves de lectura” (2003: 76), y, asimismo, Evelia Romano de Thuesen habla de una “«Historia» con múltiples entradas y salidas” (2000: 395). Mi propósito no es tanto aproximarme a la complejidad organizativa y posgenérica de *Historia argentina*, lo cual tendría bien poco de original, como señalar que el zapeo estructural, vertebrador del conjunto serializado, tiene su propio correlato en unos cuentos que zapean, canibalizan y resemantizan –sin distingos– materiales de todo tipo, en la estela de una poética afterpop o avant-pop, o lo que, no sin precaución, he dado en denominar una poética del zapping.

De este modo, la negatividad del zapeo, cifrada en los últimos años en el programa de pensadores de distinta índole (Birkets, 1994; Han, 2014; Lynch, 2000), se resuelven la renovación estética impuesta por Fresán desde *Historia argentina*. Trataré de ratificarlo, con las debidas alusiones al conjunto de la obra, a través de dos relatos cenitales que son el pálpito, la palabra viva y fragmentada, de *Historia argentina*: «El aprendiz de brujo» y «La formación científica».

II

EL MOTÍN DE LAS ESCOBAS: MICKEY MOUSE TOMA EL PODER.

«El aprendiz de brujo» es uno de los textos centrales de *Historia argentina*. El relato despliega, en riguroso formato autodiegético, la experiencia del protagonista Argie en un “*gastronomic stage*” en Londres, al amparo de un despótico chef de origen hindú que dirige su restaurante con rigor castrense. La rebelión no se hace esperar y Argie, conmocionado tras el suicidio de uno de sus colegas, se inviste de maestro de ceremonias para ridiculizar al chef en un programa de televisión emitido en directo en toda Inglaterra. Argie, armado con serrucho, martillo y destornillador, en una labor demiúrgica milimetrada, eleva unos pocos palmos del suelo todos los artilugios del microcosmos culinario (hornos, fogones, cacerolas, sartenes) y, el día del programa, el chef, de proporciones liliputienses, recibe un sonado escarmiento: “Tendrías que haber visto a tu jefe [le explica su tía Ana]. Pobre hombrecito. Extendía los brazos y no alcanzaba a agarrar nada

[...] Algo terrible... El hombrecito empezó a llorar frente a las cámaras y se lo llevaron envuelto en una frazada" (Fresán, 2009, p. 59).

Pues bien, lo que me interesa del relato no es tanto el potencial cualitativo del argumento como la fermentación de dos recursos medulares de la prosa autoral: por un lado, la invisibilización de la historia colectiva, que convierte obras como *Historia argentina* o *Vida de santos* de Fresán en un modelo reconstituido de la nueva novela histórica; y, por el otro, el tratamiento alegórico del imaginario pop para la vertebración del espacio narrativo.

Por lo que se refiere al primer punto, la rebelión de Argie en Londres se produce al calor de un episodio mayor: el esperpéntico enfrentamiento que mantuvieron ingleses y argentinos por el control de las Malvinas. El conflicto bélico duplica e invierte la cruzada menor protagonizada por Argie en el campo de batalla culinario. La articulación de la Historia –en mayúscula–, precariamente enunciada en el cuento, ha sido quebrantada y sustituida por una historia personal que poco o nada debe a las grandes gestas colectivas. Interesa lo que hace el hombre común, lo profundamente anecdótico y contingente, en detrimento de unas metanarrativas que, desde Lyotard, pierden vigencia. La Historia, en definitiva, revierte su formato y adquiere categoría de crónica personal. Argie vive con indiferencia la alocada empresa de sus compatriotas, obnubilado acaso por el torrente histerizado de zapeos de unos medios que imponen fragmentariamente la relación del conflicto.

La narrativa del protagonista, desactivada la gesta colectiva, se reduce a la vivencia personal, más elocuente por lo que calla que por lo que dice. De este modo, la historia del personaje adquiere un cariz micronarrativo, neonarcisista (Lipovetsky, 2011, pp. 49-79) y elíptico materializado a través de omisiones, lecturas sesgadas y dubitaciones retóricas. El material es ahistórico tanto en el plano ideológico como procedimental. Los mecanismos fictivos articulan el mapa de la realidad y, como diría Piglia (2014), "a menudo programan y deciden el sentido de la historia" (p. 39); una historia que en los relatos de Fresán enmudece.

Por otra parte, el relato duplica alegóricamente uno de los puntales de *Fantasia* de Walt Disney: «El aprendiz de brujo», protagonizado por Mickey Mouse en el papel de pícaro hechicero. El autor plagia lo que, a ojos vista, podría parecer un desecho ontológico del imaginario pop, basura *peluchista*, para revestir su relato de una plasticidad exultante y para configurar el espacio simbólico que cimenta la narración. Para Argie, «El aprendiz de brujo» de Disney espejea el mundo humano y opera como proyección cosmológica, alegorizada, de un mundo cuya asistematicidad apenas puede ser normada y sometida a través de las precarias leyes del hombre. Le cito:

El ratón Mickey recibe una importante lección en *El aprendiz de brujo*. Hay que vivir el universo propio sin que éste entre en colisión con el de otra persona. El universo de Mickey, por un momento, entra en conflicto con el del Maestro Hechicero. De ahí la locura de las escobas [...]. La intervención del Maestro Hechicero vuelve a encarrilar el Todo Universal sin alterar el universo de Mickey, quien, una vez superado el peligro, vuelve a su mundo ratonil con más experiencia, y todos felices, Mr. Stokowski incluido. Cuando no sucede esto, cuando el caos individual se disfraza de orden universal, empieza lo que generalmente conocemos como *problemas*. (Fresán, 2009, p. 55)

El ascenso del personaje de asistente de cocina a redomado sedicioso, de “aprendiz de brujo” a “Maestro Hechicero”, se consuma, como he señalado, en el magnicidio de la autoridad competente, lo que trastoca, la catarsis del relato de Walt Disney, en el que Mickey Mouse recibe el previsible correctivo a golpe de escoba tras la intervención del Maestro y el relajamiento de las cadencias microcósmicas. En el universo argiano, en cambio, ni siquiera la Ley está a buen resguardo.

La cocina de Roderick Shastri es un universo fisionómicamente sólido, firme y jerárquico en desmesura, en la estela del cosmos aristotélico; parodia en segundo grado “de las cosmogonías borgesianas” (Tomassini, 2004, p.60), configurado en torno a la fuerza dinamizante de un motor centrípeto: el

chef Argiolo expresa: "el orden de la cocina es tan rígido como complejo [...] el *orden* que, observado desde el lugar correcto y con la mirada correcta, ofrece las claves para la comprensión del universo" (Fresán, 2009, p. 47).

El juego microcósmico culmina, como decía, con la duplicación invertida del relato waltdisneyano, en tanto que el motín del protagonista concluye, en *abîme*, con la irrupción del caos en el orden, de lo cacofónico en lo armónico, de lo fenoménico en lo nouménico. El texto reproduce el acceso de un personaje trunco a una sabiduría desconcertante: "imposible para cada una de las partes del universo llegar a comprender el universo como un Todo Indivisible" (Fresán, 2009, p. 53). El zapeo heracliteo se normativiza y precipita el ascenso a un conocimiento escindido e irreparable, cifrado en la insuficiencia cognoscitiva del sujeto y en la propia naturaleza heteróclita del mundo. El cineasta David Lynch afirmó algo parecido:

no estamos experimentando la realidad definitiva: lo «real» está latente toda la vida, pero no lo vemos. Lo confundimos con un montón de cosas distintas. El miedo consiste en no ver todo el conjunto; si pudiéramos llegar a verlo todo, el misterio desaparecería. (Lynch cit. por Rodley, 1998, p. 384)

Argie se afirma a sí mismo en la destrucción del orden y en la proclamación de una república del desorden. De ahí su chistoso ensañamiento con el chef en el acto final, que no solo invierte el clímax del relato waltdisneyano, sino también la resolución del conflicto bélico en las Malvinas en un 'mise en abîme' que engloba tres estratos narratológicos: el versión pop de «El aprendiz de brujo» de Disney, el acontecimiento global, relatado de soslayo; y el relato personal como enlace.

La pieza cierra su curso, por cierto, con el personaje zampándose una succulenta hamburguesa la cual "desafiaba con éxito la Teoría de la Relatividad" (Fresán, 2009: 60). El programa einsteniano, citado muy de seguido a lo largo de la obra, postula la imposibilidad de una certeza en

torno a la materialidad del mundo. Ni el espacio ni el tiempo, categorías que habían principiado la epistemología kantiana, pueden ser validadas, lo que funda en la vivencia de la escisión la nueva ontología del personaje.

El relato vertebra formalmente el itinerario en caída libre del protagonista a expensas de la verdad –¿un *antibildungsroman*?–, sea lo que sea lo que la verdad implique, en un lenguaje cifrado que vincula a Fresán con una estética zapeadora y afterpop. El autor tensiona así los presupuestos de la tradición nacional y regresa a esta desde fuera, con un muestrario referencial novedoso que convoca en la superficie del texto alusiones al pop, al rock, al cómic y al cine de superhéroes en general, entre otros, y que, como mucho, había sido modulada en autores como Cortázar o Manuel Puig¹. Articula, en fin, una sintaxis citacional que valida la industria cultural. Zapeo, filtrado y recodificación parecen ser los tres ciclos productivos de la escritura fresaniana.

Fernando Castro Flores, en la obra *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual* (2012), reflexiona en el primer capítulo de su libro sobre el estatuto ontológico de los dibujos animados para recalcar, ante todo, su intrínseca perversidad. Según él, el radicalismo de ciertos *cartoons* no se debe tanto a su instinto agresivo y destructor, ni a su condición onírica y demencial, sino a su espejo constante de lo cotidiano. El autor piensa en realizaciones como *Los Simpson*, aunque de sobra está anotar que lo que dice vale también por un sinfín de series de animación (*Family Guy*, *South Park*, *American dad* o *Bob Esponja a la cabeza*): “la casa de la familia Simpson [reflexiona el autor] es una prolongación de la vivienda de Gregor Samsa a finales del siglo XX: los dibujos sufren una metamorfosis y terminan por ser una *familia siniestra*” (2012, p. 12).

En «El aprendiz de brujo», Fresán reescribe el Mickey Mouse de Disney, lo reconceptualiza y lo aproxima al modelo doméstico–rigurosamente

¹No es casual que en su incendiario “manifiesto” anti-*maravillosista*, texto liminar de la antología *McOndo* (1996), Fuguet y Gómez eximan a Cortázar y Puig, entre otros, de sus feroces invectivas.

brutalizado–formulado por Castro Flores. El gesto es evidente y no esta exento de una lógica perversa que acaba con la sonrisa de Mickey en el trastero de los peluches. Fresán humaniza a Mickey Mouse y lo cubre de una nueva pátina que autorice su presencia en el texto, lo que nos devuelve a ese lector activo que, en *Historia argentina*, deberá preservar la integridad del texto con el discernimiento interpretativo de materiales post-pop. Dicho postulado coincide con una de las premisas de la estética de Porta, esto es, que “la cultura pop pasa a ser interpretada como cultura neutra o alta cuando alguien decide que es denotativa, y no meramente expresiva” (2004, p. 12), y que el procesamiento de materiales pop (filtrados, problematizados y deconstruidos) es indiciario de un gesto afterpop, rastreable en todo el itinerario productivo de Rodrigo Fresán.

El artista Mike Kelley apuntó que Disney es el reflejo vivo de la cultura oficial: su paisajismo multicolor, su didactismo pueril y su proclividad a los *happyendings* con sirenas socialmente inadaptadas o dudosas relaciones entre amas de casa bibliófilas y mamíferos en cautividad son “la forma más limpia y transparente del pop” (Castro Flores, 2012, p. 12). Fresán lo sabe, o al menos lo intuye: Disney apesta. De ahí que su exigente reelaboración de Mickey Mouse responda a una voluntad de redimirlo de los delirios pueriles del último Disney, de incardinarlo en un imaginario post-pop o afterpop, y de devolverle aquel hálito desvergonzado, gamberro y punki que tanto cautivó al Walter Benjamin de principios de siglo².

III

BASURA MASSMEDIÁTICA EN UN RELATO METAPOLICIAL: «LA FORMACIÓN CIENTÍFICA»

El ruido es el elemento molecular de «La formación científica». La escritura fresaniana exagera las interferencias discursivas, la hostilidad cacofónica

²Los ensayos de Walter Benjamin sobre Mickey Mouse vislumbran la transformación por ciclos del héroe ratonil en el imaginario Disney. El primer Mickey, de 1929, fue un *cartoon* –borrado en él cualquier vestigio de humanidad– transgresor, dislocado, jazzístico y kitsch, en estrecha sintonía con las preocupaciones teóricas del Benjamin de aquel entonces. Para Benjamin, las películas del primer Mickey “desautorizan la experiencia en el modo más radical que se conozca. En semejante mundo no merece la pena tener experiencias” (2018, p. 8). El aburguesamiento de Mickey Mouse, que parece coincidir con su materialización multicolor en *Fantasia* (1940), trastocó las primeras impresiones del autor.

de los medios de comunicación y la abducción de la experiencia por el mundanal ruido massmediático que, en últimas, diluye la legibilidad del mundo. Los medios de comunicación no espejean la realidad; la desfiguran y mutilan por exceso referencial: “en la realidad virtual, es como si las cosas se hubieran tragado su espejo” (Baudrillard, 2012, p. 30).

El relato de Fresán textualiza un rumor de fondo –un lenguaje fractal– que es la causa eficiente de un extravío compartido. El zapeo discursivo se resuelve en una desmaterialización de la identidad, y la escritura, en ese aspecto, constituye la instancia última desde la que el sujeto trata de restablecer la escurridiza sustancia de las cosas y desde la que intenta restituir los significados despedazados por la barbarie massmediática. La superposición de voces adquiere una significación profunda y es el enclave óptimo para un apropiacionismo programático del lenguaje de los *media*.

El sujeto cartesiano, hiperestimulado según se subsume en el torrente de la esquizofrenia medial, pierde la noción del mundo que le rodea, y en su empeño por recomponer los fragmentos de su palpitante precariedad solo consigue visualizar la ilusión de una totalidad astillada e irre recuperable. Mario Montalbetti lo expresa en sus versos: “La palabra ha sido quebrantada/ y la suma de todos sus fragmentos/ es ahora destrucción” (Montalbetti cit. en Mora, 2015, p. 92). La labor parmenídea de cifrar el todo es el compromiso adquirido por el protagonista, sujeto zapeador que funge como detective, tratando de producir sentido entre la barahúnda de fragmentos, zapeos y residuos regurgitados por los medios. Retengamos dicha idea, pues es el anclaje para una lectura cifrada de «La formación científica» en clave metapolicial.

El runruneo massmediático, apuntaba, atesta la totalidad del relato y se resuelve en dos movimientos dicotómicos. Primero, oscurece la historia colectiva y propicia un reconocimiento precario, fragmentado, de la misma. La Historia, nuevamente, transcurre de soslayo, sin dejar apenas rastros, imperceptible y extraña a ojos del protagonista, e intuida en los retazos de los medios informativos que intermitentemente espolean el sueño del enajenado. En el colmo de su exasperación, el protagonista verbaliza su

perplejidad. Va al meollo: "¿me puede explicar que está pasando? (2009, p. 82). La respuesta que obtiene ostenta la dudosa consistencia de una nueva interrogación ("¿qué está pasando con qué?") y, así, interrogación sobre interrogación, se deshace cualquier esperanza de reingresar en la Historia. Segundo, el ruido opera como fondo, pero también como procedimiento escritural. «La formación científica» es un relato confuso, desarticulado, esquizofrénico, capaz de agotar las pretensiones del lector en atinar con las claves interpretativas que alumbren el entramado textual.

De hecho, el quid del cuento se halla débilmente enunciado, cifrado bajo el batiburrillo de voces escindidas, apenas sugerido en boca del protagonista:

Recuerdo que mi padre había muerto. Mi padre se fue sin decirme dónde estaba oculto el tesoro del pirata Morgan [...] Una semana después del entierro creí haber encontrado el lugar [...]. Lo abrí pero, aparentemente, alguien ya se había llevado el tesoro. Ni una moneda de oro. Ni siquiera un mapa que me condujera a otro sitio. Apenas un paquete con cartas perfumadas de Vilma a mi padre y un revólver plateado tan pequeño que parecía de juguete y al que le faltaba una bala en el tambor.

- Mamá, hay algo que vos creés que yo no sé pero que siempre supe- dije entonces. (2009, p. 86)

O sea, el protagonista *sabe*. Su regreso a Argentina cierra un círculo odiseico que se agota en la resolución de las tensiones edípicas. El lector, en un rol de Watson –en *abîme* nuevamente– ha ido tras la pista de un detective incapaz de restablecer la historia general, pero que vislumbra su historia personal. Aparecen, frágilmente evocados, un crimen –la muerte del padre–, el arma homicida –la pistola–, el móvil –la presunta infidelidad del progenitor con una amiga de su madre– y el sospechoso principal –la madre–.

Todo apunta a un crimen pasional de manual, debidamente licuado y revuelto entre la barahúnda de un mundo –como diría Baudrillard– abducido por saturación discursiva. La escritura plagia ese desorden ontológico y transfigura el itinerario del personaje. Lo que *a priori* parecía un farragoso trámite familiar que obligaba al protagonista a visitar los círculos de la infancia, se convierte en una salida al encuentro de la verdad y en una revitalización del pasado traumático. El fracaso epistemológico del detective se traduce en la imposibilidad de un “ajuste de cuentas” y en la iluminación de un pasado irreparable. Al detective solo le resta la vacua vanidad de haberse sabido capaz de ensamblar las piezas de un sangriento puzzle que reflecta el naufragio familiar. El protagonista *sabe* y, sobre todo, presiente que “es riesgoso andar removimiento el pasado” (2009, p. 80), pues aún cuando las piezas encajen, lo hecho, hecho está.

El final de «La formación científica» no se concibe en la terminología estrictamente teleológica, con epifanía conclusiva, del policial decimonónico, sino que se proyecta en un infinito serial de voces y zapeos. La asunción literaria de los medios ha desintegrado la horizontalidad directiva, atribuida por lo común a las narrativas modernas, y, particularmente, al modelo realista, al policial clásico o al cuento cerrado bosquejado por Poe. En *Historia argentina* el relato aparece como espacio abierto a la serialización narrativa, al desvío procedimental, como tema con variaciones a través de distintos puntos de fuga que se interseccionan sin resolverse. El esquema es, si se quiere, ecléctico y posbarroco y toma el modelo de las *Variaciones Goldberg* de Bach, mencionadas al inicio del relato.

Fernández Porta leería el relato como superación del propio paradigma posmoderno, indiciario de una fase experimental, pos-posmoderna, que es el caldo de cultivo de una expresión normada en la tendencia mutante y afterpop de las sociedades postindustriales:

Hablar en términos de *textualidad mediática* implica superar la concepción puramente literata de la escritura para asumir las otras modalidades de expresión que configuran el estilo de la época [...] como un intento de

superar la oposición antes mencionada –la oposición entre *alegoría moderna* y *fragmentarismo posmoderno*– por medio de una descripción en movimiento [...] planteada como *summa* de géneros y perspectivas intelectuales. (2004, p. 63)

IV

A MODO DE CONCLUSIÓN: EL ESCRITOR ZAPEADOR.

El escritor precario de *Historia argentina* apunta a una línea estética fuerte de la tradición literaria nacional, filiada a una autorrepresentación negativa autorial que, a las antípodas de Lugones, comienza a fraguarse en la vacilante voz macedoniana. La huella correctiva de ese escritor, de un escritor que titubea; que escribe, suprime y reescribe sobre lo borrado –en la línea de César Aira–, su balbuceo ontológico, responde a la perplejidad sentida frente a una tradición experimentada como inasumible. En el relato de Fresán «Historia argentina II» la zozobra frente a los precursores se hace particularmente evidente en una escena cenital en la que el protagonista atropella a Borges: “al doblar una esquina se llevó por delante a un anciano [...] Cayó boca arriba y entonces descubrió que *casi* había matado a Jorge Luis Borges [el énfasis es mío]” (2009, p. 120-121). Resalto el *casi* por ser indiciario de un movimiento con varios puntos de fuga: el gesto borgicida –inapelable para los escritores argentinos posborgeanos–, por un lado, y, por el otro, la angustia asumida en la insignificancia del propio gesto, cristalizado en una modalidad de escritura, de entrada, derrotada.

«Historia argentina II» despliega la historia de un manuscrito extraviado que, por “pedido expreso de R.” (2009, p. 121), y parece evidente que R. es una autofiguración autorial; es rememorado, reformulado y, parcialmente, restaurado tras una operación de poda, borrado y reelaboración. La pulsión escrituraria del narrador dispara una proliferación de sentidos integrados en un texto roto y fragmentado que vehicula la angustia de la influencias. La negatividad del gesto se resuelve en una escritura autoflageladora, que se martiriza, que se finge inútil y santa, que

renuncia a cualquier pretensión de sistematicidad y cuya materia prima es el zapeo y la fragmentariedad. El autor aprovecha ese recodo para legitimar los despojos que restan tras el naufragio de su proyecto escritural, listos para la absorción y el reciclaje.

En conclusión, en la autofiguración negativa de «Historia argentina II», Fresán cimienta el punto de partida de una poética zapeadora que reviste la totalidad de *Historia argentina* en un plano estético, organizativo y procedimental. En el plano estético, Rodrigo Fresán apuesta por una línea productiva post-pop, en la que el “todo vale” desintegra los dicotómicos postulados que la academia museística confiere al canon: el pop (recodificado literariamente como post-pop) adquiere estatus de respetabilidad frente a la cultura erudita, si bien dicho binomio, tal y como aduce Porta, ya no es operativo. En el plano procedimental, la escritura del autor fagocita el material massmediático para una ambientación esquizomedial de los espacios («La formación científica»), para la reelaboración paródica de ciertas figuras de la tradición nacional (es el caso de los gauchos que protagonizan el relato «Padres de la patria» o la Evita de «El único privilegiado») y para la configuración de un espacio alegórico en el que los referentes globales de la cultura pop (Mickey Mouse, La Roca, Star Wars, James Bond) cifran el itinerario de los protagonistas y sus roles («El aprendiz de brujo», «La Roca Argentina (12 Grandes Éxitos)», «La soberanía nacional»). Finalmente, en el plano organizativo, ya lo he señalado, la obra es una invitación a modalidades de lectura posgenéricas, en la estela de la *hipernarrativa* sontagniana; una tipología de lectura que privilegia una epistemología asociativa, filiada a la posmodernidad; frente a la epistemología teleológica y utopista asociada, por lo común, a lo moderno.

De este modo, el zapeo se convierte en *Historia argentina* en crítica y condición de posibilidad y fundamenta los nuevos horizontes de una literatura posadorniana que pone en cuarentena los presupuestos desplegados por la Escuela de Frankfurt sobre las industrias culturales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

Baudrillard, J. (2012). *El complot del arte*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.

Benjamin, W. (2018). *Mickey Mouse*. Madrid: Casimiro Libros.

Birkets, S. (1994). *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age*. Winchester, MA: Faber and Faber.

Fernández Porta, E. (2004). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.

Fresán, R. (2009). *Historia argentina*. Barcelona: Anagrama.

Fuguet, A.; Gómez, S. (1996). *McOndo*. Barcelona: Mondadori.

Han, B. (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder Editorial.

Lipovetsky, G. (2011). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

Lynch, E. (2000). *La Televisión: el espejo del reino*. Barcelona: Plaza y Janés.

Mora, C. (2003). El cuento argentino en los años 90. En G. Fabry, I. Logie (Eds.), *La literatura argentina de los años 90* (pp. 65-83). Ámsterdam-New York: Rodopi.

Mora, V. L. (2015). Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica. *Cuadernos hispanoamericanos*, 783, 91-103.

Rodley, Ch. (1998). *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba.

Romano Thuesen, E. A. (2000). Literatura y lenguaje en la narrativa argentina de la década de 1990: el ejemplo de Rodrigo Fresán. En F. Sevilla y C. Álvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998* (pp. 392-402). Madrid: Castalia.

Piglia, R. (2014). *Crítica y ficción*. Barcelona: Debolsillo.

Shields, D. (2015). *Hambre de realidad*. Madrid: Círculo de Tiza.

Sontag, S. (2007). *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. Barcelona: Penguin Random House.

Tomassini, G. (2004). La frontera móvil: las series de cuentos "que se leen como novelas". *Iberoamericana*, 4(16), 49-68.