



## Los años de la melancolía. Crisis y estetización de la historia en el arte argentino (2000-2007)

Bruno Grossi<sup>1</sup>

Universidad Nacional del Litoral  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
brunomilan@hotmail.com

**Resumen:** El siguiente trabajo propone una mirada holística sobre “la crisis del 2001” de Argentina a partir del análisis de algunas obras de arte producidas entre los años 2000 y 2007. Partiendo de la dialéctica freudiana de melancolía y duelo, nos interesa ver cómo en ciertas obras literarias (Fabián Casas, Romina Paula, José María Brindisi, Hernán Ronsino), musicales (Jaime Sin Tierra) y cinematográficas (Ezequiel Acuña) del periodo se da un trabajo de simbolización, desplazado y denegado, de los efectos socio-político del país. He ahí nuestra hipótesis: en dichas obras el duelo clásico se patologiza, generando el extrañamiento, la desrealización del mundo, remontando la herida histórica a un drama cuasi ontológico. Estetización de la Historia que va a preparar paradójicamente el terreno para su superación: el vitalismo, tanto estético (El mató a un policía motorizado, Mariano Llinás y el “fenómeno” Aira) como político (el kirchnerismo).

**Palabras claves:** Melancolía – Crisis del 2001 – Estetización – Vitalismo – Experiencia

**Abstract:** The following article proposes a holistic view of "the 2001 crisis" of Argentina from the analysis of some works of art produced between 2000 and 2007. Starting from the Freudian dialectic of melancholy and mourning, we are interested in seeing how in certain literary works (Fabián Casas, Romina Paula, José María Brindisi, Hernán Ronsino), musicals (Jaime Sin Tierra) and cinematographic (Ezequiel Acuña) of the period are given a work of symbolization, displaced and denied, of the socio-political effects of the country. This is our hypothesis: in these works of art the classic duel is pathologized, generating estrangement, the derealization of the world, tracing the historical wound to a quasi-ontological drama. Aestheticization of History that will paradoxically prepare the ground for its improvement: vitalism, both aesthetic (Él mató a un policía motorizado, Mariano Llinás and the "phenomenon" of Aira) and politician (the kirchnerismo).

**Keywords:** Melancholia – Crisis of 2001 – Aesthetization – Vitalism – Experience

---

<sup>1</sup> **Bruno Grossi** es Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Litoral (UNL), doctorando en Literatura y Estudios Críticos por la Universidad Nacional del Rosario (UNR) y becario doctoral por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Su investigación gira en torno al problema del mal en la obra literaria y cinematográfica de Alain Robbe-Grillet. Se desempeña como Profesor adjunto de Teoría Literaria en la Universidad Católica de Santa Fe (UCSF). Integra centros, grupos y proyectos de investigación sobre Estética, Teoría literaria y Literatura francesa.



“La sombra del objeto cae sobre el yo.”  
Freud

“La suprema madurez y el supremo estadio  
que una cosa cualquiera  
puede alcanzar, es aquello en lo cual  
comienza su derrumbamiento.”  
Hegel

1. Hay algo falso en *Los posnucleares* de Lola Arias. Algo difícil de precisar. Cierta inadecuación o incomodidad, mas no inverosímil, que no es del orden ni de lo narratológico, formal o psicológico. Es una insistencia, un automatismo, un tono que atraviesa todo el libro y que no se sabe qué lo origina o qué implicancias trae aparejado.

Voy a dejar de tener miedo a la oscuridad. Dos. Nunca más voy a cometer errores porque es de noche o hace frío o tengo sobre la cabeza una nube melancólica (11).

Ayer volví a soñar con piletas de natación. Yo iba nadando en todas las aguas hasta que me metía en una que era completamente negra y espesa, y no podía mover los brazos (12).

Inés dijo que los departamentos con persianas bajas la ponían triste porque la hacían pensar en su abuela diabética o en otras personas viejas que pasaban las tardes en una oscuridad voluntaria como en un preludio de la noche que se les avecinaba (21).

Una mujer me decía que estaba pasando por los peores seis meses de su vida. Yo me ponía muy triste y me empezaba a caer de la roca, como si su voz me empujara hacia abajo (22).

Inés sonrió, se sentó en las rodillas de Lenin y lo besó. Pero ese día no tenía ganas de besarlo, llevaba una nube flotando arriba de su cabeza (22).

Una mañana Nadia descubrió que la mancha de humedad en el techo de su cuarto crecía (...) La mancha siguió creciendo pero Nadia ya no podía hacer nada al respecto. Todas las mañanas al despertar mira la nueva forma que ha tomado la mancha y trata de descifrar en ella un signo de su futuro. A veces piensa que el día



que la mancha de humedad haya cubierto todo el techo sobre su cama ella ya no va a despertarse (36-37).

Se pregunta si él también la habrá visto en bombacha buscando algo en la heladera o besándose con alguien sobre la mesada de la cocina o llorando en el teléfono mientras espera que hierva el agua para el té (39).

Ellos dicen que no pueden dejar entrar a su edificio a un desconocido. Nadia les dice que ella vive allí hace cinco años (...) Nadia piensa que ella también es para los otros un fantasma (42).

Pienso en deformaciones en los huesos, cánceres, enfermedades, sillas de ruedas. En mi cabeza, una fotografía futura: yo con una enfermedad terminal en un país extranjero (62).

Empezó a hablar de cosas de las que nunca había hablado antes, no sé si fue porque yo hice preguntas que nunca había hecho o si ella por primera vez pensó que podía confiar en mí o si le dio pena verme así tan melancólica que quiso darme charla (69).

El domingo es un cuchillo en el estómago seis o siete minutos después de despertar (77).

Yo lo escucho pero mi cabeza da vueltas carnero en el pasado, el cuchillo se revuelve en mi estómago y, de repente, me pongo a llorar (...) Y ahí me quedo llorando abrazada a Jota como a un árbol humano mientras a nuestro alrededor pasan cientos de extras que pasean al lado del río (81).

Hay una palabra en el medio del crucigrama que lo perturba. «Ahogarse»: doce letras, la quinta una G. No es hundirse, ni asfixiarse, ni sofocarse, ni extinguirse (97).

Definitivamente, hay algo melancólico en ese montón de llaves diseminadas en el cajón de la mesita de luz. Como si esas llaves me permitieran abrir las puertas de los lugares pero no como son ahora sino como eran antes. No son llaves de lugares sino llaves de pasado, como si fueran máquinas del tiempo (103).

En el libro de Duchamp hay uno de los *ready-made* que se llama *Infelicidad*: un libro de geometría para colgar del balcón la noche de bodas. Pienso que es una obra perfecta y lloro un poco, cubriendo de mocos y babas la funda de la almohada (115).



Yo le abro la puerta y me pongo a llorar en sus brazos de inmediato farfullando frases incoherentes sobre mis días de fiebre, mi madre y la rata maldita que no me deja dormir (119).

Poco a poco se le fue formando una nube melancólica sobre su cabeza que la seguía a todos lados (136).

Julia cierra los ojos y oye la música de la radio otra vez, como si sus orejas se hubieran cerrado y abierto de pronto. Es música pop para llorar (152).

Julia ve sus ojos atravesados por peces y algas en el reflejo de la pecera. Luego, toma el escobillón y se pone a barrer como un robot melancólico (153).

Algunas noches después de las funciones no podía evitar la melancolía (162).

Siempre que me ponía triste o quería llorar apretaba a H contra mí (166).

Porque al final y al cabo, hay algo melancólico y altivo en su pose nocturna que les da un aire aristocrático (226).

*Los posnucleares* está escrito bajo el signo de la melancolía. No es solo la repetición machacante de la palabra, ni una situación de un relato, ni siquiera el ánimo de los personajes, es la escritura misma la que lleva una nube saturnina sobre sí. De allí que casi podría leerse la melancolía del libro en sentido inverso: antes que un tono que se homologa al patetismo de sus personajes, son ellos los que quedan cautivos del estilo del demiurgo melancólico. De hecho lo “posnuclear” aparece como algo vago e impreciso - aun para la propia Arias- que los condiciona:

es la idea de un territorio donde los personajes aparecen como sobrevivientes de una catástrofe: quedaron un poco a la deriva, no se sabe de dónde vienen ni qué les pasó pero ahí están, en barrios a los que no pertenecen, en una ciudad con la que no se conectan, como si observaran un mundo que ya no existe. Viven una vida rutinaria e invisible. Cuál es esa catástrofe, no es una pregunta que se traduzca en una respuesta directa (Arias “¿No es político?”).



Lo melancólico es el resultado de un diagnóstico previo, el efecto de la situación contemporánea. Sin embargo uno podría preguntarse por el estatuto y la repercusión concreta de lo nuclear en una anímica general argentina expuesta a crisis más mundanas, cercanas y mensurables en sus efectos. El imaginario de la catástrofe nuclear es inevitablemente foráneo, un tópico de la literatura más que existencial. De allí que la melancolía de Arias se presente como universal (pero no originaria), ahistórica (pero atenta a gestos de nuestra época), apolítica (pero propia de una clase social). Esa anímica, que linda entre lo arbitrario y lo retórico, se vuelve chirriante al anoticiarnos del año de publicación de los relatos: 2011. La melancolía de Arias es injustificada habiendo sobradas razones históricas para estarlo. O mejor dicho: hay una cierta incongruencia entre su tono y su época; siendo del 2011 *Los posnucleares* llega “tarde” (con todo lo irónico que implica llegar tarde a la propia tristeza) a los años en los que la melancolía era la tónica general de una generación que vivió la catástrofe en primera persona y comenzaba a salir de ella.

2. Quizás hipostasio mi experiencia al clima general, pero siento que del 2000 a 2007 fueron los años de la melancolía. Un devenir ya decadente que se cristaliza de manera espectacular en la crisis del 2001 (nuestro *ground zero* antes que nuestra Toma de la Bastilla). Los años de una vida vivida como si todo el tiempo fuera una coda o epílogo después del fin. De allí el sentimiento de derrota: el ingreso al mundo adulto viene acompañado de desencanto, resignación y vergüenza frente a la imposibilidad de imaginar un futuro personal, familiar, social, nacional. Un giro generalizado hacia la interioridad, de reclusión en la esfera privada frente a un exterior percibido como tedioso y hostil. Frente a ello, la falta de vida o experiencia es suturada por el consumo de discos, películas y libros. La acumulación enciclopédica mas no conceptual de una alta cultura que entra en contradicción con la precariedad del todo. Un nihilismo adolescente, que corroe menos el mundo que la relación del sujeto con el mundo. Subjetividad implosionada que se identifica a sí misma con el objeto perdido, autodestruyéndose sádicamente.



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

Los restos de eso que una vez fue (o pretendía ser un) sujeto hallan su lugar en el mundo en los blogs antes que en la calle. Proliferación y atomización de voces frente a la imposibilidad de articular un relato generalizador.

3. En mi experiencia individual la crisis y el abandono de la adolescencia se funden en un solo movimiento, sin embargo hay en el arte argentino de dichos años un fondo secreto de melancolía que coincide punto por punto con mi vivencia. Como si los coletazos del *delaruisismo* y el *no future* argentino aparecieran como el reverso no explicitado de una apatía generalizada. No una melancolía activa y resistente como la que Gundermann rastrea en la posdictadura, sino una pasiva, apolítica, incapaz de creer en la restitución de una comunidad ética. El duelo clásico se patologiza, generando el extrañamiento, la desrealización del mundo. Lo único que queda a flote es un «yo» pobre, que se regodea en la falta y remonta su herida histórica a un drama mucho más antiguo y primigenio. Ni siquiera una huida al mundo del más allá o lo fantástico, sino un craso realismo que da cuenta de la desmaterialización misma de lo concreto. El arte de la clase media se inmoviliza frente a la pérdida y no puede imaginar otra cosa que su propia decadencia.

4. Musicalmente los años 2000-2007 fueron del *indie sensible*. No porque sus temas sonaran más en las radios, o sus shows se abarrotaran, o por la calidad de sus producciones, sino porque como un susurro una serie de bandas comenzaron a elaborar una estética en clara contraposición contra el rock nacional *à la* FM Mega. Voltura, Hamacas al Rio, Mi Tortuga Montreaux, Bauer, Coiffeur, Los Alamos, Proyecto Verona, Mataplantas, Gabo Ferro, Jackson Souvenirs, Juanito el cantor, Lisandro Aristimuño, Juan Ravioli, Mi Pequeña Muerte, aparecían como la contracara de los *rockismos* (desnudados luego por Capussotto) de Los Piojos, La Renga, Bersuit, A77aque, Intoxicados, Indio Solari, Kapanga. Hoy poco queda de todo eso. De hecho pareciera como si estas dos estructuras de sentimiento coexistentes en el rock argento de esos años hubieran desaparecido por llevar su lógica formal



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

hasta el extremo. Estéticas adolescentes, transicionales, nostálgicas. Por un lado el *rock chabón* heredero del mainstream y del submundo rolinga encontrará trágicamente en Cromañon las consecuencias de la ética construida tanto arriba como abajo del escenario. Mientras que por el otro lado el indie sensible hizo una bandera de la languidez y la inacción entendida como posición ética incorruptible frente al mundo: voces monocordes y depresivas, climas aletargados, guitarras deliberadamente repetitivas. La idea misma de un hit era irrealizable bajo esos parámetros. Más que canciones lo de ellos eran estados de situación de la anímica general de la juventud. Claramente llevaban en su estética melancólica su propia disolución. Todo esto, quizá, como resultado de la lectura que varios de ellos, asumidamente o no, hicieron de Radiohead (que termina por esos años de edificar su hegemonía, su posición de pasaje imprescindible entre el mainstream y el indie): privilegiaron el tono acongojado y se desentendieron de la experimentación; se quedaron con las guitarras de *The Bends* (algunos inclusive sólo con “Fake plastic trees”) y omitieron la deconstrucción del pop de Kid A. Es en Jaime Sin Tierra quizás donde esta descripción alcanza su coagulación. La estética melancólica de la banda no sólo puede leerse nítidamente en las voz frágil y quebradiza de Nicolás Kramer o en los arrebatos eléctricos de guitarras que suenan más a frustración o impotencia que a furia grunge, sino también y sobre todo en las letras. Las imágenes de choques, desprotección, soledad, hieratismo, contemplación del mundo y autodescubrimiento son recurrentes a lo largo de sus cuatro discos. Jaime Sin Tierra fue la banda sonora de la pos-adolescencia, de la posición fetal, de los amores inconfesados y la autoindulgencia. Sin embargo en ellos había, a diferencia de sus pares generacionales, una capacidad de extraer melodías y estribillos memorables del patetismo (como ya The Smiths lo habían hecho con la generación Thatcher en Inglaterra). Síntoma perfecto, puede percibirse cómo la anímica melancólica de la época que les daba sentido era también lo que los limitaba a búsquedas más arriesgadas.



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

A veces quisiera ser un auto/ Para chocar/ como choco siendo humano/ Para romperme en mil pedazos/ A veces quisiera ser un avión/ Para volar, como vuelo siendo humano/ Y no caerme, como me caigo/ Y a veces quisiera ser como vos/ Para no extrañarte como te extraño/ Y a veces quisiera ser como vos/ Para no necesitarte tanto/ A veces quisiera ser un barco/ Para flotar, como floto siendo humano/ Y hundirme, como me hundo (“Auto”)

No tengo alas/ Como un planeador/ No tengo luces/ Como un plato volador/ Perdí mi rumbo/ Soy un auto chocador/ Que está en llamas/ Y necesita tu amor (“Autochocador”)

El discman vuelve locos a los controles/ Te lleva a cualquier lugar/ Ajústense pronto los cinturones/ Nos vamos a estrellar (“Azafata”)

Me destrozaré si es lo que quieres/ Pero después no me extrañes como te extraño yo/ Me ahogaré en mis lágrimas si es lo que quieres/ Pero después no me llores como te lloro yo (“Marmota”)

Y si el avión se cae/ ¿Estarás ahí?/ Para salvarme/ Y si me pierdo entre la gente/ ¿Estarás ahí/ para encontrarme?/ Y si mi corazón se rompe/ ¿Estarás ahí/ Para arreglarlo? (“Kili”)

Cada movimiento que no se hace/ Es un movimiento que se pierde/ Y cada movimiento que se pierde/ Se transforma en una mochila/ Y las mochilas nos alejan/ De nuestros amigos y nuestras amigas/ Y nuestros amigos se transforman/ en enemigos y enemigas (“Mochila”)

Que todas las cosas que pesan/ Se vayan muy lejos/ Y no vuelvan/ Ahora sé/ Que mis pies están/ Cada vez más lejos/ De la tierra (“Sin tierra”)

5. El Nuevo Cine Argentino no fue particularmente alegre. Aun cuando había en las películas de Trapero, Stagnaro, Alonso, Fontán, Loza, Martel, Sorín, Caetano, cierta ternura hacia un personaje o una situación, fue el de ellos un cine signado por la solemnidad. Personajes anodinos, grises, poco locuaces, entregados a tareas rutinarias y alienantes. Historias sobre la soledad, la disolución de los vínculos familiares, la incomunicación, el trabajo y –sobre todo– la supervivencia. Un cine sobre los efectos del neoliberalismo. Amén de ciertos destellos de modernidad, fue un cine clásico que recuperó del cine italiano la observación minuciosa de mundos poco espectaculares y



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

justamente por eso mismo invisibilizados o ilegibles para las generaciones anteriores. Sin embargo la seriedad poco asombrosa de sus formas (coherente con sus problemáticas) fue el precio que esos directores tuvieron que pagar para alcanzar el profesionalismo y desmarcarse del cine chabacano, moralizante, “poético” y televisivo que los antecedió. De allí a la redundancia y el agotamiento había nada más que un paso. Ezequiel Acuña no fue en sí una de las figuras más destacadas del movimiento, aunque podemos percibir en él las virtudes y vicios generacionales llevados a su extremo. De hecho en su cine la supervivencia propia de la época se estetiza: deja de ser política y se vuelve privada. Los personajes acuñaños son pos-adolescentes melancólicos aferrados en la pérdida (*Nadar solos*, *Excursiones*) o en pleno trabajo de duelo (*Como un avión estrellado*), incapaces de sobrellevar la vida. Carentes de toda contención familiar, deambulan, no hacen nada, pierden el tiempo, se juntan con otros de igual condición para compartir sus inexpresividades. Pero lo más importante de todo: no desean. Hay en ellos una “cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad” (Freud 242) que los vuelve presa fácil de la identificación emo. Comparten algunas similitudes con los de *Rapado* o *Dos disparos* de Rejtman, pero mientras en este hay siempre un tono absurdo y ligero que redime todo, en aquel hay una pesadez que no deja respirar. Diríase que la dificultad general de una generación para imaginar un futuro aparece en Acuña sublimada, desplazada al plano individual, interiorizada en la (in)acción. Los personajes viven en un eterno presente del que no pueden escapar y ni siquiera conceptualizar.

6. En la literatura argentina son años de estéticas convergentes que parecieran construirse enfrentadas a la historia del país. O autores maduros persiguen la concreción definitiva de su obra, modulando el estilo sobre la base de la invariancia del tiempo, o los jóvenes ensayan y tantean formas, se baten a duelo más con sus padres literarios que con su época, demasiado cercana, todavía inaprehensible. La crisis del 2001 aparece como un fantasma impreciso, que se deja ver más en la alteración de las condiciones de



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

producción de las obras (Cucurto y la editorial cartonera como máximo emergente) que en los contenidos de las obras mismas. Mairal, Jarkowski, Abatte, Levinas, Massuh, Sánchez intentaron, con cierto esfuerzo, darle voz a la desintegración psíquica y social de la época. Inversamente uno podría pensar que no hay relato por esos años que no la nombre aunque sea de forma lateral. De allí que sus efectos habría que rastrearlos más en el ámbito vaporoso de las sensibilidades que de las formas literarias. Una serie de novelas azarosas, de autores disimiles entre sí, en las que la Historia aparece negada, vaciada, implícita: huellas de la melancolía generacional. Quizás justamente por su incapacidad de nombrar lo evidente, siendo sin embargo ellas mismas el resultado de tal evidencia, su valor de caso resulte más significativo. El espíritu se muestra siempre a espaldas del sujeto. ¿No es lo que presagia *Ocio* (2000), la primera novela de Fabián Casas? Lo que comienza como un relato de duelo progresivamente va olvidándose de la causa misma que originó la tristeza. La melancolía continúa, se independiza del objeto perdido y se eterniza como carácter. Es la tristeza *schopenhaueriana* de Casas. Los personajes entran por lo tanto en el mal infinito de la melancolía: la vida se transforma en una serie ininterrumpida de discos, siestas y vagabundeos. El círculo es la estructural temporal del melancólico. Es por ejemplo la repetición sin sentido del sexo en *¿Vos me querés a mí?* (2005). La novela de Romina Paula es la imagen de la clase media ilustrada enfrentándose neuróticamente a su futuro nebuloso poscrisis. De allí que la dificultad de ganar dinero y el éxodo aparecen como situaciones concretas que no merecen mayor contextualización en la novela. Son parte del paisaje. No obstante en la escritura del diario, el monólogo de la protagonista que vuelve recursivamente sobre los mismos temas, sabiendo que, no obstante, no arribará a ninguna conclusión, es quizá el *summum* de un discurso melancólico “que se ha perdido a sí mismo en la imposibilidad de jerarquizar los signos que recolecta” (Galende 222). El pasaje de la adolescencia a la adultez, clave en Paula, es el tema central, hasta llegar a lo traumático, en *Frenesí* (2006) de José María Brindisi. Pasados los treinta años



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

el narrador recuerda su juventud, la comunidad idílica que conformaba con sus amigos en los años noventa. Viajes a Europa, sexo casual, rock alternativo, drogas blandas. Menemismo ABC1. Sin embargo gradualmente los signos de la decadencia comienzan a enquistarse en ellos.

A través del espejo, sin embargo, apenas podía verme a mí mismo. Era suficiente: el patetismo de la imagen alcanzaba a definir a los tres. Sentí que el control remoto, en mi mano derecha, estaba como petrificada, y noté como el pulgar sostenía un movimiento constante, rítmicamente perfecto, a la vez frenético y desapasionado. Pero si me esforzaba un poco, si me movía hacia uno y otro lado –si tenía el valor de hacerlo– podía encontrarme también con sus reflejos. Mauro se había recostado y ahora dormía, o intentaba hacerlo, o apenas dormitaba y pronto derramaría sus pesadillas sobre nosotros. En su pecho reposaba un par de puritos, los Schimmelpeninks que alguien le había contagiado, quizá como una especie de protección en un momento en el que todos, con desesperación, necesitábamos creer en algo. Del otro lado, en un pequeño sillón de un cuerpo, Guido mantenía los ojos bien abiertos. Pero daba lo mismo: estaba en otra parte, y quizá lo peor de todo es que yo ya no sabía, a esa altura, si tenía o no ganas de rescatarlo. Miraba hacia arriba, la cabeza apoyada en el respaldo, y en la comisura de los labios, donde automáticamente solía formársele un leve despojo de sonrisa, ya no había nada. Me vi a mí mismo y pensé: lo único que hicimos fue perder el tiempo. Lo único que habíamos buscado era aprovecharlo, exprimirlo, arrancarle una razón de ser a cada movimiento, cada deseo, cada resquicio de futuro que irrumpiera en el presente, y a pesar de ello las cosas se habían descarrillado. O en otras palabras, algo más precisas: nunca nada era como lo imaginábamos. No es que supiésemos qué es lo que había más allá; por el contrario, eso era lo que nos estimulaba y al mismo tiempo nos llenaba de terror (...) Los veía, nos veía en el espejo, a través del espejo, rebotando lujuriosamente en el espejo; no sé por qué había recreado esa imagen, con anterioridad, cientos de veces. Más bien le había dado un contexto: parecíamos tres pobres tipos, tres espantapájaros, tres cadáveres a los que han dejado solos: tres náufragos de entrecasa: tres idiotas que se retuercen entre los restos, la última emisión de un programa de televisión en el que nadie jamás había creído (12-13).

El relato historiza la disolución del grupete pero sin hacer una sola mención a la Historia. ¿Es que Brindisi sugiere que la melancolía es el tono propio de todo aquel que recuerda, que el intento de aferrarse nostálgicamente a un



pasado (vislumbrado como pleno), ocurre amén de cualquier contexto, o es que la novela traza una relación de causa-efecto entre las dos décadas del país, sin la necesidad de explicitarlas? Disgregado el grupo, a la deriva cada uno de sus miembros, la absoluta falta de certezas se constituye como el horizonte mismo de enunciación del narrador. La decadencia de la comunidad es también el tema de *La descomposición* (2007) de Hernán Ronsino. La alegoría de la Ruina es –como bien lo ha sugerido Guerra– la clave que permite entender el progresivo deterioro de los procesos sociales y subjetivos que la novela narra. El Chivilcoy del relato se degrada página a página, acumulando fracasos, desgracias, catástrofes. Excepto que aquí los avatares de la historia del país se hacen presentes, desde la imagen derruida de la fábrica abandonada a la de los jóvenes desempleados entrando en un vortex desquiciado de violencia. 1999 es el año elegido para narrar una crisis socioeconómica incipiente que dimana inevitablemente en los vínculos de sus personajes.

Ismael, me dice ella cuando salimos al balcón, después de coger, para ver la esquina del bingo, sin ambulancias, ahora, sin el cuerpo herido de Gestoso: el mundo se desintegra, me dice ella, che, como en *Casablanca*, y nosotros que empezamos a querernos (78).

Sin embargo podríamos pensar que la decadencia trasciende la Historia de destrucción concreta del país y se vuelve casi metafísica, originaria, universal. Ya no es solo el neoliberalismo vernáculo, sino la naturaleza misma la que se levanta enérgicamente contra el pueblo destruyendo todo a su paso. Tornados, tormentas, animales, insectos: figuras que retrotraen la violencia mucho más atrás y señalan –tal como lo sugiere el libro del enigmático José Tarditti– una separación dolorosa entre el hombre y el mundo. Condenado ontológicamente a habitar el exilio, el hombre huye hostigado por un mundo devastador que no le da respiro.

7. El arte argentino de la época le da la espalda a la Historia al menos dos veces. Por un lado omitiendo la crisis, evitando nombrarla o conceptualizarla, no obstante experimentándola, tal como Blanchot entiende



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

la experiencia: excediendo las posibilidades cognitivas del propio yo. Una *ur-*melancolía que se desentiende de las condiciones que la hicieron posible. Por otro lado ignorando el flamante gobierno. Uno podría pensar que la melancolía evidente del arte entra en contradicción con el vitalismo político naciente. La estética, como la filosofía en Hegel, llega esta vez demasiado tarde. Las canciones, películas o novelas del período realizan la realidad del menemismo, del delaruismo. Convierten lo sensible de la crisis en una idea. El vagabundeo, la inexpresividad, el masoquismo de los individuos; la morosidad del relato, la cámara fija, el aletargamiento del ritmo; formas que traducen la decadencia, el estancamiento y la ausencia de futuridad de una generación. Pero en el proceso de formalización esa idea ha envejecido: ahora es la Historia la que le da la espalda a ella. De repente la muerte de Néstor Kirchner vuelve retrospectivamente más claro y feliz el periodo 2002-2008. Hoy hasta el más acérrimo de los gorilas reivindica el primer mandato kirchnerista. Si uno se deja guiar por la imagen hoy socialmente convenida de esos años vemos una sociedad completamente reconciliada (aunque sea la unión en el espanto): oficialistas, opositores, empresarios, terratenientes, periodistas, caceroleros y taxistas conviviendo en una pura inmediatez sin resto. El gobierno de Néstor fue nuestros griegos. Nuestra eticidad. Sin embargo nada de eso parece traducirse en los productos del espíritu. ¿Será que, como es fama, la felicidad solo puede ocurrir negativa, inconsciente y retrospectivamente? ¿Cómo afirmar sin escepticismo la armonía helénica si nuestras consciencias no pueden ponerse de acuerdo con lo que sucedió hace 15 años? La melancolía es quizá la falsa consciencia, la distancia de sí frente al fenómeno, su no-adequación. Lo cierto es que para muchos esos años fue un periodo de transición, un umbral indeterminado. Para los muchos que fuimos niños en el menemismo, adolescentes con la Alianza y Duhalde, vivimos mejor que nadie la transición evidente de un mundo apolítico, nihilista y melancólico al vitalismo, intenso e hiperpolitizado que vivimos hoy. El kirchnerismo significó un cambio de paradigma, no solo político, sino estético y sobre todo anímico. Mi generación fue contemporánea del cambio



de estructuras psíquicas porque ella misma estaba en proceso de formación, pero para la generación anterior (la generación X), ya ella misma consolidada, sabiéndose la verdad del clima de época anterior, veía sus creencias superadas, desgarrada en su interior y condenada de pronto a la falsedad (el nihilismo maridaba con la frivolidad menemista). Duro fue el pasaje, difícil de aceptar. Lanata, Pergolini, Bobby Flores, Érica García, Caseros: figuras vagamente contraculturales de los noventa, hoy conservadores recalitrantes, resabio sintomático de esa transición. El cambio de paradigmas vuelve obsoletas y ridículas las estructuras anteriores.

8. Es lo que sucede quizá tentativamente en el 2008. La melancolía termina de completarse como concepto justamente en el momento en el que comienza a ser abandonada. El mató un policía motorizado (y las otras bandas del indie platense), *Historia Extraordinarias* (y todo El Pampero Cine) y la consolidación definitiva de Aira (vía la reedición del libro de Sandra Contreras, la proliferación exponencial de sus libros, el surgimiento de una serie de epígonos) vuelven imposible el arte inmediatamente anterior. Su sola presencia revela la precariedad estética sobre la que se asentaban. De pronto la seriedad se transforma en gravedad, la modernidad en clasicismo, el riesgo en cálculo y lo que es lo peor de todo: la melancolía existencial en “niños ricos con tristeza”. No es que la melancolía quede prohibida o refutada como forma (nada más saludable que un artista vaya en contra de su época), sino que el nuevo paradigma hecho de juego, azar, ironía, velocidad, retorno al relato y estribillos indestructibles, señala la impostura de aquellos que estetizaron la Historia. Sin embargo, y paradójicamente, se reconoce ahora sí su necesidad: no había, quizás, otra salida frente al trauma.

9. Uno tiene la impresión de que en el sistema hegeliano el individuo es a veces un mero títere de la Historia. Un medio por donde el espíritu, rebasándolo, se expresa. Liquidación de lo particular que la teoría realiza para garantizar el primado del todo. Idea que tiene no obstante su momento de verdad: somos las potencias y las limitaciones de nuestra época. De allí lo risible y absurdo de las imposibilidades del pasado: “la ausencia de solución



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

no expresable” (Batailleb32). ¿Sin embargo hasta qué punto la experiencia individual no ilumina, resignifica, inventa la condición general? Si es del orden de la experiencia (Erfahrung) claramente no es algo que se pueda universalizar inmediatamente, pero hay algo de lo que le ocurre al individuo que nos permite pensar el contenido mismo de lo social. Sabemos que no se pueden inducir categorías sociales a partir de la propia vivencia, aun así el todo habita en los detalles. Quizá solo baste que uno se anime a conceptualizar lo que hasta ahora no podía ser pensado, para que cobre forma en las consciencias ajenas. Pero sólo los grandes hombres o los grandes idiotas pueden arrogarse el derecho de hacer de su vivencia la experiencia de su Nación. No niego ni afirmo ser uno o lo otro.

### **Bibliografía**

Arias, Lola. *Los posnucleares*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

------. “¿No es político hablar de los serenos de seguridad de los edificios?”. Entrevista de Ezequiel Alemian. *Clarín*, 29 de Julio 2011. Web. 13/9/2018.

Bataille, Georges. *El culpable / El aleluya*. Buenos Aires: Cuenco del plata, 2017 [1944].

Brindisi, José María. *Frenesí*. Buenos Aires: Emecé, 2006.

Casas, Fabián. *Ocio*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2000.

Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. *Obras Completas*. Vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu, 1992 [1917].

Galende, Federico. “Promesa y potencia. Notas sobre la crítica de la autonomía estética”. *Cuadernos de literatura XX*. 40 (2016): 215-227.

Guerra, Juan José. *Configuración de lo real y alegoría de la ruina en la narrativa argentina del presente: una lectura de La descomposición, de Hernán Ronsino, y Bajo este sol tremendo, de Carlos Busqued*. Tesina. Universidad nacional del Sur, 2015. Web. 13/9/2018.



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

Gundermann, Christian. *Actos melancólicos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

Paula, Romina. *¿Vos me querés a mí?*. Buenos Aires: Entropía, 2005.

Ronsino, Hernán. *La descomposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014 [2007].