

45 años

HISPANICA

revista de literatura / año XLV / número 134 / 2016

134

ensayos

crisis argentina

gombrowicz

pesadillas cubanas

piñera

testimonios

cozarinsky

blaustein

taller

el tit

recuperaciones

libertella

documentos

césar tiempo

entrevista

heer

poesía

negroni

ficción

triviño anzola

pantanelli

nota

fantástico hondureño

HISPAMÉRICA

revista de literatura

Director: Saúl Sosnowski

Diseño gráfico: Jonathan Kerr
Asistencia técnica: Eva Vilarrubí

Las colaboraciones firmadas no reflejan necesariamente las opiniones de *Hispanérica*.

Suscripción anual: Individuales: US\$ 39.00; Instituciones y bibliotecas: US\$ 54.00; Patrocinadores: US\$ 75.00.

Suscripciones y correspondencia a:
Saúl Sosnowski
P.O. Box 2009
Rockville, MD 20847, U.S.A.
e-mail: sosnowsk@umd.edu

copyright © Hispanérica
ISSN: 0363-0471

sumario

ensayos

- 3 **celina manzoni**
Poéticas de retorno: Tres pesadillas cubanas
- 13 **modesto milanés**
Del juego de las simetrías a la salvación por el arte: Los relatos de Virgilio Piñera
- 23 **adriana rodríguez pérsico**
Relatos de la crisis: Argentina 2001-2002
- 35 **ewa kobylecka-piwonska**
El pasado construido en el *Diario argentino* de Witold Gombrowicz

testimonios

- 43 **edgardo cozarinsky**
Algunos días de agosto de 2015
- 49 **daniel blaustein**
La dictadura, mi dictadura: A propósito de *Ciencias morales*, de Martín Kohan

taller

- 57 **diamela eltit**
Enfermarme de rabia

recuperaciones

- 61 **reina roffé**
Cavernícolas posmodernos. Entrevista a Héctor Libertella

documentos

- 67 **solana schvartzman**
“Querido Zeitlin”: El universo César Tiempo a través
de sus cartas

entrevista

- 87 **adrián ferrero**
Liliana Heer

poesía

- 97 **maría negroni**
Exilium

ficción

- 101 **consuelo triviño anzola**
El secreto de Merlín

- 109 **flavia pantanelli**
El hades

nota

- 117 **mario gallardo**
Códigos y contextos del relato fantástico en Honduras

varia

- 123 **reseñas:** abbate, ferrero, gabbay, hozven, lastra

Relatos de la crisis: Argentina 2001-2002

ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO

Toda crisis supone un punto de inflexión, un cambio drástico que puede separar la vida de la muerte. En *El sentido de un final*, Frank Kermode sostiene la tesis de que existe un nexo entre las formas de la literatura y otras con las que intentamos dar algún orden al pasado, al presente y al futuro. Una de esas formas es la crisis. wíptico organizado en torno a los terrores incesantes ante una situación crítica, al sentimiento de vivir una época de transición y a la esperanza de la renovación. Kermode cree en la vigencia del paradigma apocalíptico con sus figuras de decadencia y renovación, progreso y catástrofe.¹

El sentimiento de crisis fue generalizado en el fin de siglo XIX; la literatura de la época ofrece ejemplos tan diferentes como claros, donde predomina la idea de que lo sólido se desvanece en el aire y de que cada elemento está imbuido de su contrario. El siglo XX conoce crisis en las que se conjugan conflictos sociales, políticos, económicos y culturales. En el caso de la Argentina, la última gran crisis económica, social e institucional aconteció en diciembre de 2001 cuando la multitud en las calles fuerza la renuncia del presidente de la República. A partir de allí, la protesta colectiva se expande como estrategia de resistencia. Anotemos: organización de asambleas barriales, marchas de ahorristas despojados, movilizaciones contra la Corte Suprema de Justicia, mayor visibilidad de los movimientos de desocupados. La sociedad, fragmentada, cuestiona todas las instancias mediadoras, comenzando por las instituciones políticas y estatales. El reclamo de las multitudes argentinas fue “que se vayan todos”, un slogan que sintetiza el rechazo a toda instancia de

Buenos Aires. Profesora Asociada de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires, Profesora de Historia Cultural en la Universidad Nacional de Tres de Febrero e Investigadora Principal de CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científica y Técnicas). Ha enseñado literatura latinoamericana en universidades de Brasil, Estados Unidos, Francia e Israel. En 2009, recibió la beca Guggenheim. Autora de *Relatos de época. Un cartografía de América Latina (1880-1920)* (2008, Premio de ensayo Ezequiel Martínez Estrada de Casa de las Américas, 2010), *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi* (1992) y compiladora con Jorge Fornet de *Ricardo Piglia: una poética sin límites* (2004). En 2010, publicó *Brindis por un ocaso. De los escritores nacionales a los humoristas porteños*. Uno de sus últimos trabajos, “Capitalismo y exclusión. Elías Castelnuovo y la búsqueda de una literatura heterogénea”, estudia las formas en que la literatura elabora conflictos sociales y culturales en coyunturas de cambios drásticos que impone la modernización.

1. Frank Kermode, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983.

representación. El sueño fue reapropiarse del destino colectivo poniendo en práctica métodos y formas de acción de la democracia directa. Hubo en ese momento distintas multitudes que, a veces, coincidían en las manifestaciones y en los reclamos frente a un Estado ausente. Dos nuevos agentes sociales cobran visibilidad: los piqueteros, que cortaban rutas y calles, y los cartoneiros, forzados a la recolección de desechos. Una parte de los excluidos eran inmigrantes de los países vecinos que habían llegado al país atraídos por los altos salarios.

El arte atrapa los conflictos proponiendo diversas elaboraciones sobre ciertos tópicos como el hambre, la pobreza, la desintegración de las clases tradicionales, la violencia de y sobre los marginales, la fragmentación y desintegración del tejido social. La imagen cinematográfica o televisiva muestra circunstancias y subjetividades. Como reflexiona Didi-Huberman, volver sensible es sinónimo de volver visible la falta o aquello que los pueblos desean.² En el caso argentino, el brutal crack económico pulverizó el tejido social entero. La dimensión de la catástrofe fue tal que además de los terrores colectivos se despertaron solidaridades desconocidas. En otras palabras, tuvimos conciencia de formar un nosotros, de que los límites entre centro y periferia habían saltado por el aire, de que los otros nos reflejaban. La clase media repentinamente empobrecida hacía suya la precariedad que siempre había afectado al otro.

La catástrofe o sus anticipaciones se narraron en distintos lenguajes con diferentes grados de eficacia. Se hicieron series televisivas de éxito, como *Okupas* (2001, dirigida por Bruno Stagnaro) y *Tumberos* (2002, dirigida por Adrián Caetano) y se filmaron películas, como *La ciénaga* de Lucrecia Martel (2001), *Mundo grúa* (1999) y *El bonaerense* (2002) de Pablo Trapero, *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano, *Herencia* (2002) de Paula Hernández, *Nueve Reinas* (2000) de Fabián Bielinsky, entre otras. Hubo también documentales como *Memorias del saqueo* (2002) de Pino Solanas, *Piqueteras* (2002) de Malena Bystrowicz y Verónica Matrosimone, *Matanza* (2001), proyecto del Grupo documental 1º de mayo sobre las organizaciones de desocupados.

La literatura, que es una máquina que deglute y transforma todo tipo de materiales, también puso en escena espacios y personajes de la crisis mediante distintos géneros ficcionales. Mi hipótesis es que hay una masa de textos que despliegan una figura de crisis como la vida anclada en un presente devastado desde el cual lo único que puede visualizarse es un pasado más pleno. En estas vidas detenidas, no hay lugar para la esperanza de la renovación, ni apertura hacia el futuro. Por el contrario, lo que prevalece es la representación de un mundo arruinado y plagado de anacronismos, definitivamente vuelto basura.

2. Georges Didi-Huberman, "Volver sensible / hacer visible", en Alain Badiou, *et al.*, *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

Empezaré con una crónica de María Moreno, “Pero *había* una melena” incluido en su libro *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001*, publicado diez años después de los acontecimientos narrados y que recoge entrevistas y crónicas aparecidas “a lo largo de los meses que siguieron al día en que miles de personas desobedecieron la orden de estado de sitio llenando la Plaza de Mayo”.³ Moreno subraya la idea de una publicación hecha a destiempo, cosa que permite la lectura retrospectiva de aquellos hechos dramáticos y la del conjunto como “documento múltiple” que no previó los pasos futuros de la política colectiva obturados por el deseo urgente del “que se vayan todos”.

El título recuerda un popular foxtrot de José Bohr que Carlos Gardel grabó en 1924, época en que hacía furor la melena cortada a la *garçon*. “Pero *había* una melena” o cuando queda poco que vender. El cabello femenino no es acicate del deseo varonil sino modo efímero de supervivencia. Cabello-adorno o cabello-mercancía. En Rosario, una de las ciudades más afectadas por la crisis, mujeres de clases populares venden sus cabelleras a un peluquero que las utilizará para hacer pelucas. El de María Moreno no es un lenguaje pedagógico ni explicativo; lejos del tono lacrimógeno, incursiona en la ironía y la ligereza. Y por ello, la narración escueta de acciones y la descripción somera de personajes permiten identificar con eficacia grupos sociales y situaciones económicas concretas: “Rosita calcula el valor de cambio de sus cincuenta centímetros de una cabellera que nunca explotó en la seducción. Al contrario: para trabajar por horas en casas de familia solía retorcerla como una sábana para clavarla a la coronilla con una hebilla de flor” (p. 162). La necesidad iguala cabelleras inmigrantes y autóctonas en un apagamiento de la antigua ferocidad: “Cae también la mata lisa dura y brillante de las descendientes de Coliqueo venidas en bicicleta desde San Benito: ‘Antes cortábamos cabezas, ahora tenemos que hacernos cortar el pelo’ dice la hermana mayor que hizo un curso de identidad en el INAI (Instituto Nacional de Asuntos Indígenas)” (p. 163).

Distanciando la angustia con inteligente juego de palabras, en el apartado “un pelo de historia”, propone un pasaje por la historia donde se examinan políticas capilares nacionales y extranjeras en épocas violentas yendo hacia atrás: desde la dictadura de Onganía a ciertas costumbres mazorqueras de afeitarse patillas unitarias como paso previo al degüello de la víctima, de la cabellera hirsuta de Facundo Quiroga a las patillas de su émulo de fines de siglo XX, el presidente Carlos Menem. El párrafo remata en curiosidades francesas dieciochescas. Pero la crisis de 2001 compromete otros símbolos culturales materializados en la cabellera del cantante de un grupo bailanero para quien el revoleo del pelo largo y el meneo de la pelvis son elementos imprescindibles en la performance escénica: “[...] la de Rodrigo

3. María Moreno, *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011, p. 7. Todas las citas corresponden a esta edición.

es la cabellera más larga que pasó por *Pelucas Beauty Center*, pero no la entregó. Ese muchacho que invita a arreciar el ‘meneadito’ vive de levantar los ánimos en el salón Rosario y sospecha que más de uno o una le llenará el bolsillo de la noche con el módico pago de *Pelucas Beauty Center* para que la vida no sea solo la taza de mate cocido por un día, acompañada de factura” (p. 165).

Empleadas domésticas, mujeres pueblerinas, descendientes de pueblos originarios, jóvenes que aman en hoteles baratos, un cantante bailanero con más hambre que talento: todos ellos son personajes que integran el imaginario popular y exhiben la profundidad de la crisis en esa historia de vida cotidiana. Esta pequeña escena condensa el drama colectivo, y captura el espíritu del momento potenciándolo. El relato afecta al lector porque es capaz de tocar lo real.

Si la literatura deja ver en un destello la enormidad del daño, el discurso crítico lo despliega. Nicolás Casullo habla sobre un final de época. Su definición de un país agónico coincide con la idea de crisis moderna: algo muere y lo próximo no alcanza aún a perfilarse. “Un país que se acabó”, una “Argentina terminal”. Sostiene drástico: “Casi todo se vino abajo, algo todavía no despuntó. Asambleas y cacerolas son el *espacio del medio*. Como dice el teórico de la cultura italiano Franco Rella sobre ese espacio en las metrópolis: zona de la precariedad, de la *errancia*, del fin, de cierto alumbramiento” (pp. 80-1).⁴

Errancia, precariedad. Podemos agregar otro rasgo: estar a la intemperie, o quedarse a la intemperie: sin cobijo, sin techo, expuesto a las inclemencias. Cuando el Otro —la ley, el Estado— ha caído, librándonos a nuestra suerte, los caminos se cierran; entonces, nada es posible o, por el contrario, se abre una brecha de libertad que moviliza la idea de que todo es posible. La disyuntiva perfila dos salidas: el caos que desemboca en la muerte y la disolución o la organización para la supervivencia.

“Intemperie” se llama el texto que cierra *La comuna de Buenos Aires* donde se citan dos célebres obras de la literatura argentina, *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla y el *Facundo o Civilización y Barbarie* de Domingo F. Sarmiento, como “visiones de la intemperie, un intento de ordenarla, de ponerle límites a través del tejido hipnótico de dos estilos deslumbrantes” (p. 378). Porque son lecturas de intemperies, en su centro está inscripta la violencia. A principios del siglo XXI, “la intemperie es también la de la asamblea y la fiesta [...]” (p. 378), dice Moreno. Pero la fiesta deriva en el despilfarro de los otros que pagan los pobres. En el epílogo, un paisaje navideño enmarca los carros cartoneros

4. Moreno, María. *La comuna de Buenos Aires*. Entrevista con Nicolás Casullo, “Cacerolazos: no sacralizar ni consagrar” (pp. 75-88)

que adquieren el carácter espectral de lo que queda como resto, una vez que la fiesta ha acabado.⁵

Quisiera detenerme en una novela, que pone en primer plano la figura de la intemperie, *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal.⁶ Apocalipsis es el nombre del presente sintetizado en la tapa: una extraordinaria fotografía de Marcos López donde se superponen dos imaginarios culturales de larga tradición argentina —civilización y barbarie, que aquí no resultan antagónicos. Vemos en el fondo un paisaje pampeano, con un caballo pastando y cielo azul apenas nublado. En primer plano, una figura inquietante de mujer joven, vestida con *tailleur* de secretaria, mirada seria, audífonos para comunicación telefónica. Como si la cultura se acomodase en capas, unas simples prendas dispuestas sobre el *tailleur* arman otra escena donde se imbrican pasado y presente, o mejor, el presente captura los pasados violentos: la joven se abriga con la piel de algún animal autóctono y empuña un cuchillo en forma de alfanje; con él ha desollado una pata de res; la ha pelado hasta el hueso y conserva restos sanguinolentos en sus manos y sus vestidos.

Cronológicamente, la novela se desarrolla en un año, comienza en diciembre de 2001, en los estertores del gobierno de Fernando de la Rúa y termina en el diciembre siguiente, fecha del cumpleaños de la protagonista. Pero, contradiciendo la linealidad temporal y enfatizando el carácter creativo del anacronismo, despliega un gran fresco de episodios históricos, políticos y sociales de los siglos XIX y XX en movimientos incesantes de regresión y progresión: golpes militares, secuestros y torturas, malones y saqueos, masacres, guerras civiles.

El año del desierto está narrada en una primera persona que completa su nombre solo hacia el final: María Valdés Neylan. Hay distintas Marías, según obliguen los acontecimientos: secretaria con dominio de la lengua inglesa, enfermera de hospital, prostituta, cautiva. Acorde con su formación literaria, Mairal construye una trama que deja ver intertextos nacionales y extranjeros: Sarmiento, Cortázar, Borges, Aira, Joyce, José Hernández, o Esteban Echeverría. Por ejemplo, en gesto que une la inmigración y la literatura, María descende de irlandeses y su bisabuela es Eveline Hill, nombre de la protagonista del cuento “Eveline” incluido en *Dubliners* de James Joyce. La novela continúa el cuento, cambiándole el final porque la muchacha escapa a Buenos Aires, con Frank, el marinero. María por su parte, retoma la escena de la

5. En 2008, se publica *La intemperie* de Gabriela Massuh (Interzona) cuya trama se extiende entre finales de 2001 y julio de 2004, una novela escrita en forma de diario que va trenzando los fatídicos hechos políticos y sociales con el derrumbe amoroso de una pareja lesbiana. La historia personal enlaza con la colectiva: la desolación afectiva es al mismo tiempo desaparición del Estado. Precisamente, la protagonista lidera un proyecto artístico internacional que lleva por título “Vivir sin estado”.

6. Pedro Mairal, *El año del desierto*, Buenos Aires, Interzona, 2005.

bisabuela con otro marinero irlandés homólogo, al que conoce en un bar del puerto donde ella ejerce la prostitución.

Cuando estudia el mito de la cautiva en la literatura argentina, María A. Semilla Durán considera que el trabajo con los materiales históricos hace que tiempos y acontecimientos diferentes se reflejen unos en otros en una especie de puesta en abismo. *El año del desierto* embarulla la cronología, enreda la linealidad para destacar acontecimientos donde convergen los tiempos.⁷ Las temporalidades fluyen. En el inicio, el lector espera que el texto reproduzca la oposición decimonónica entre Buenos Aires y las Provincias actualizando una operación de reinterpretación de la concepción sarmientina de la historia en la que la barbarie avanza sobre la civilización, como avanza la intemperie en el texto de Mairal. El juego de prosopopeyas parecería instalar ese esquema al situar la acción en pleno barrio de Recoleta: Agüero y Peña. Pero la dicotomía se deshace rápidamente, traicionando las expectativas del lector, porque en la ciudad también hay crímenes horribles.

La ciudad se convierte en un montón de ruinas en brevísimo tiempo y hasta se aceleran los procesos naturales de descomposición. La nación se pudre por dentro. El texto realiza un trabajo literal con el término intemperie, constituido por el prefijo *inter* y el sustantivo *tempus*, entre tiempos. Diversas coyunturas históricas decisivas para la vida argentina se yuxtaponen sin seguir ninguna lógica u orden y los saltos históricos implican un retroceso en la tecnología. La intemperie produce la catástrofe edilicia, afectiva, cultural y tecnológica.

El lugar común es el desamparo, consecuencia de una matriz violenta social e histórica, como si estuviera inscrita en los orígenes de la colectividad. En sus desplazamientos, la protagonista describe un círculo transitando geografías reconocibles. Después de sus avatares y desgracias por barrios porteños y por geografías del desierto, en las últimas páginas, retorna a los escombros de la Torre Garay, su lugar de trabajo, donde encuentra tipos hambrientos y amenazantes. Las referencias apuntan a los episodios de canibalismo que acontecieron en Buenos Aires durante la primera fundación y que Borges evocara en “Fundación mítica de Buenos Aires” en aquellos célebres versos “para marcar el sitio en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron”. En el sótano del edificio, María ve tres cadáveres colgados y mutilados; reconoce en uno a su antiguo jefe, Suárez, al que le falta parte del muslo. En ese momento, entra el otro jefe y socio del muerto, Baitos, que se restriega la boca, en inútil disimulo. Según Freud, el asesinato del padre y el posterior banquete totémico origina en los hermanos un sentimiento de culpa que culmina en dos prohibiciones: no matar al animal totémico y no cometer incesto.

7. María A. Semilla Durán, “El mito de la cautiva: desplazamientos y proyecciones en la literatura contemporánea”, *Cuadernos LIRICO* 10 (2014) *El XIX en el XX*. Consultado el 28/7/2015. www.revues.org.

Rotos los diques de la prohibición, el hombre olvida sus raíces y renuncia al principio organizador de la sociedad.

Para los argentinos, el significante *desierto* arrastra un imaginario cultural que se instala a principios de siglo XIX cuando el amplio territorio de las Provincias Unidas del Río de La Plata se pensaba como un espacio vacío sobre el que era necesario inscribir los signos de la cultura. Para la generación de Sarmiento, el desierto era el origen del mal. Y los distintos proyectos de nación elaborados por aquel entonces proponían soluciones para erradicarlo. Muchos artistas han retomado el ideologema, entre ellos César Aira que ha llenado el desierto con presencias múltiples en textos como *El vestido rosa*. En la novela de Mairal, la palabra aparece solo en el título y en la primera página: “el desierto no me comió la lengua”, escribe María desde algún lugar de lengua inglesa y desde un presente en el que se pone a escribir después de permanecer muda durante largo tiempo: “Estuve cinco años en silencio, hasta que las palabras volvieron, primero en inglés, de a poco, después en castellano, de golpe, en frases y tonos que me traen de vuelta caras y diálogos” (p. 7). Recobrar la lengua para poder contar la catástrofe porque los recuerdos solo pueden articularse en lengua materna. Sabemos que el episodio traumático no es lo que ocurrió sino cómo ha quedado inscripto aquello que se vivió. Las reinscripciones posibles constituyen el cuerpo de la novela. María escribe en su lengua recuperada diseñando la imagen del sobreviviente. Desde esta posición enunciativa, legitima su palabra como testigo y protagonista del daño.

“Piquetes, cacerolas, la lucha es una sola”, gritaban las multitudes por las calles de distintas ciudades, intentando zanjar en la palabra la brecha de clases. ¿Qué hacen las multitudes que han quedado a la intemperie? Horacio González prevé con lucidez que Argentina está en vísperas “de una nueva composición y amalgama social popular” (p. 40) y propicia un diálogo entre los términos *pueblo* y *multitud* mientras le otorga al pueblo una cualidad política de la que la multitud carece.⁸ El pueblo, dice, está siempre ya iniciado. El devenir pueblo de la multitud es posible. Multitud es “un concepto de la poética política popular que significa un umbral de emotividad para la acción pública y de reconstitución de una democracia entre las vidas personales y colectivas” (p. 39). González ejemplifica con la imagen de rápida metamorfosis: se sale de casa como ahorrista y a poco de andar, se está en disponibilidad para ensayar otras formas de participación social. María Moreno tiene una fórmula similar cuando habla de la experiencia de hacerse sujetos políticos al paso.

La cuestión de las multitudes se remonta a fines de siglo XIX cuando adopta inflexiones discriminatorias en textos que cruzan la locura, la política

8. Moreno, María, *La comuna de Buenos Aires*. Entrevista con Horacio González, “Un consorcio entre multitud y pueblo”, pp. 27-41.

y el delito. Los ensayos de los positivistas argentinos son paradigmáticos. Cuando comienza la organización del movimiento obrero, en la que los anarquistas desempeñan un rol decisivo, los higienistas visualizan la criminalidad como una enfermedad que amenaza el cuerpo social entero. José María Ramos Mejía contraponen la salud física y moral de las multitudes de la revolución y la independencia con la degradación de las posteriores. En *Las multitudes argentinas* (1899), practica dos miradas analíticas, la del político y la del alienista con intención, apenas disimulada, de encontrar principios de comprensión para fundar estrategias de gobernabilidad.

En el recién estrenado el siglo XXI, se leyeron con fervor libros como *Gramática de las multitudes* de Paolo Virno e *Imperio* de Negri y Hardt, donde las multitudes recuperan protagonismo al ser concebidas como contrapoder en el mundo globalizado.⁹ *Imperio* dio pie a numerosas analogías con la situación argentina; desde los suplementos especializados y las columnas de los periódicos, sociólogos, psicoanalistas, politólogos y críticos literarios y culturales formularon diversas hipótesis. El mismo Hardt veía paralelos entre los grupos antiglobalización y los caceroleros argentinos. A la hora de distinguir formas de organización política, entre los partidos tradicionales y los nuevos movimientos organizados en redes horizontales, Hardt citaba la experiencia argentina.¹⁰

Si la novela de Mairal pretende abarcar el espacio entero, hay otros textos que ponen en primer plano el espacio de la villa como micromundo que concentra la totalidad. La villa miseria metaforiza el espacio del derrumbe; figura la situación colectiva más allá del perímetro de la villa dando visibilidad a la cultura de los pobres. Imagina, a la vez, la comunidad posible. Citemos: *La 31 (una novela precaria)*, de Ariel Magnus (2012), *La villa*, de César Aira (2001), *Impureza*, de Marcelo Cohen (2007). Con estéticas muy diferentes que, no obstante tienen el rasgo común de alejarse de cualquier tipo de realismo, muestran la incorporación de la villa y de sus habitantes —como el caso de *Romance de la negra rubia* (2014) de Gabriela Cabezón Cámara— a la vida colectiva. En otras palabras, rescatan para la literatura imágenes de las vidas precarias.

9. Michel Hardt y Toni Negri, *Imperio*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

10. Dice Michel Hardt: “Como ejemplo de esta diferencia política e ideológica se pueden imaginar las reacciones lógicas de cada una frente a la actual crisis argentina. La primera posición señalaría que la crisis argentina fue provocada por las fuerzas del capital global y las políticas del FMI junto con las demás instituciones supranacionales que socavan la soberanía nacional. La reacción de oposición lógica sería así fortalecer la soberanía nacional argentina (y de otros Estados) contra estas fuerzas desestabilizadoras. La segunda posición identificaría las mismas causas de la crisis, pero insistiría en que una solución nacional no es posible ni deseable. La alternativa al imperio del capital global y sus instituciones solo se encontrará en un nivel igualmente global, a través de un movimiento democrático global”. *Clarín, Cultura y Nación*, 23 de marzo de 2002.

Algunas reflexiones sobre novelas villeras. Leemos en *La 31 (una novela precaria)*: “[...] el rico muchas veces elige por capricho lo mismo o casi lo mismo que el pobre padece por falta de recursos. Desde la decoración minimalista o las paredes ‘al natural’ hasta los jeans rotos o las zapatillas sucias, pasando por las dietas de hambre y el exceso de preocupaciones —tan ficticias como los agujeros en la ropa o la falta de sustancia en el plato— los ricos convierten en moda lo que para los pobres es mera fatalidad, aunque siempre cuidándose de que se note la diferencia [...]” (26).¹¹ “La *différance* de la mismidad”, se burla el narrador, identificado con el personaje del Lungo, que escribe un libro de antropología sobre *Grandes misterios de la villa*, imitando *Los misterios de París* de Eugenio Sué.

La 31 (una novela precaria) instala una gran parodia que desarrollan las 31 viñetas (en alusión al nombre de la villa más importante en el corazón de Buenos Aires) que se repiten alrededor del significativo *villa* para producir su saturación. En la novela se describen Villa’s tours para extranjeros sensibles, se transcriben programas de Bienvenida, la radio que da a conocer a la comunidad las familias recién llegadas, se relatan anécdotas de Villa Burka o de Villa Caridad, se celebra la música típica, la Cumbilla, se explican los negocios de Inmovilla, se desarrollan teorías y análisis de la villa, se analizan los campeonatos de fútbol Intervilla. Estos relatos fragmentarios integran las fábulas de favela o el relato del Apocalipsis villero.

En extraordinario trabajo con un lenguaje casi siempre políticamente incorrecto, donde brillan la ironía y el humor, los juegos de palabras y conceptos, los cambios violentos de registros que incluyen interpretaciones antropológicas y sociológicas, la novela apunta al mundo de afuera. La totalidad está formada por fragmentos que ensamblan historias discontinuas con personajes reconocibles: turistas, trabajadores sociales y militantes de ONGS, la monja misionera, el médico y el curandero, el cantante, la muchacha (que ya ha dejado de serlo) salvadora, el mendigo, los faloperos y los chorros. El título desplaza la precariedad de la vida al género literario. Enseguida, el epígrafe que proclama su ausencia —“otra vez se afanaron el epígrafe”— señala la desposesión absoluta o la dimensión brutal del robo. Y como para introducirnos en un tono y una perspectiva que sostendrá, el texto abre con una escena que localiza a Agustina, uno de los personajes, como integrante de una ONG llamada “La villa en la vida” (p. 9).

Impureza abre con una descripción del barrio en algún futuro próximo. En la novela proliferan los anacronismos. Así, junto a coches voladores “hay minúsculos terrenos con sus casas inconclusas en el medio, hileras de vivienda adosadas, un centro comercial de insumos y baratijas, un pantallador de historias relámpago, un quiosco de la organización Vecinos Sin Máscara, templos sectarios de policarbonato y salones bailables de chapa coloreada,

11. Ariel Magnus, *La 31 (Una novela precaria)*, Buenos Aires, Interzona, 2012.

una laguna con viejos pescando bagres mecánicos” [...].¹² En ese espacio autosuficiente y cerrado conviven robots que despachan gasolina o cerveza y café, pistolas vibradoras, pantallators (especies de televisores), frecuencias mnádex que intervienen en los cerebros con desechos del pasado. La novela está escandida por variaciones de un enunciado: “el futuro ha llegado”. En el universo post de “cosas eclipsadas”, la contaminación impide que los patos vuelen y los peces son artificiales.

Los protagonistas: una muchacha obrera que deviene bailarina de ritmos populares al mismo tiempo líder sindical. Neuco, empleado de una gasolinera. Abrán Chita Baienas, cantante famoso de melonches, megüeles y otros ritmos inventados que evocan cumbias villeras y raps variados. La música y el baile atraviesan el texto. Verdey provoca el arrobado de los espectadores con el baile que conduce a la liberación cuando se une al pensamiento: “Yo, para mí que bailando es como pienso, eso sí, y ya ves que bailando decidí volver acá” (p. 87), dice Verdey a su enamorado. El cuerpo erotizado por el baile es al mismo tiempo un cuerpo militante. La muchacha se convierte en dirigente sindical y baila en manifestaciones y protestas mientras alerta contra los remedios que obturan la memoria. La multitud se aglutina alrededor de ese cuerpo danzante que logra, con su carga erótica, homogeneizar al grupo.

Impuros son todos y cada uno de los habitantes del barrio. Neuco lee un libro, *Casos y cosas del idioma*, y piensa en el valor de las palabras a las que considera seres animados. Con ese libro, regalado por el profesor, empieza a examinar y distinguir los sentidos y por ello percibe más que el resto: “Desde la explanada de la Gasomel, entre el tarareo cibernético de los robots inyectoros, Neuco veía agonizar un mundo violento y roñoso” (p. 47). Contra las imágenes y las pantallas, las palabras.

La cuestión central gira en torno a la articulación del amor y la memoria, el recuerdo de la cantante muerta pero también la memoria grupal que el poder intenta hacer desaparecer, fomentando el uso de medicamentos de nombres obvios: *Sinculpán, Todolvide, Mingase, Reidol, Liberone*. La tensión se da entre la voluntad de olvidar y la necesidad de recordar. Estabilización es sinónimo de desmemoria, droga, violencia, robo. El barrio actúa como sinécdoque de un país sin autoridades ni jerarquías. Todos se igualan en la miseria y en el tiempo inmovilizado del presente. No obstante, Neuco recibe la herencia simbólica de Nígolo (las letras sabias del tango) y la herencia material (la casa de ladrillos, el taxi anticuado, la libreta de ahorros) con lo cual salta de clase asumiendo ciertos valores anacrónicos.¹³

12. Marcelo Cohen, *Impureza*. Buenos Aires, Norma, 2007, p. 7.

13. El vocabulario tanguero provee de palabras nuevas y muy connotadas a Neuco como la “cautivante expresión *vida mía*, referida a la mujer que un hombre amaba” (p. 56).

Impureza promueve deslices y pasajes entre cultura alta y cultura popular trabando distintas expresiones estéticas: tango, poesía modernista, rap y cumbias villeras. El narrador se explaya sobre el ademán populista de los burgueses que usan temas villeros para animar sus fiestas mientras los críticos opinan que es una literatura del resentimiento, una “utopía negra de perversión polimorfa” (p. 40). Algunas canciones de Abrán Chita Brienas manifiestan amor y desconsuelo por la mujer perdida. Otras, melonches y merigüeles, tienen que ver con el escepticismo y la violencia de pertenecer al “bando de los perjudicados” (p. 38). Las canciones narran episodios violentos de promiscuidad, orfandad, “de salvajismo aberrante y gula primitiva” (p. 39). La trayectoria de Abrán tiene puntos de contacto con la de estrellas reales de la bailanta; la muerte de Verdey recuerda el fin de la cantante Gilda, muerta en un accidente de tránsito en 1996. El pueblo erigió un santuario en el lugar del choque y desde ese momento adquirió el estatuto de una santa popular.

Por su parte, *La villa* pone en escena el pasaje entre dos universos, del barrio burgués a la villa de emergencia, poblada por nativos e inmigrantes. Después de diez o quince años, los cartoneros “se habían hecho invisibles” (p. 13), dice el narrador.¹⁴ La novela les da visibilidad presentando el cirujeo como empresa familiar o como paseo grupal. Maxi es un joven de clase media y escasas luces intelectuales que, de día, se dedica a desarrollar sus músculos en un gimnasio y, de noche, ayuda a los cartoneros. La villa fascina a los extraños: “A un costado de este camino estaba la villa, brillando como una gema encendida por dentro” (p. 28). Hay un exceso de luz y un descuido estético en las bombillas colgando de cables, aunque al final se descubre que esas curiosas disposiciones son códigos para orientarse en el camino de la droga.

La estética de Aira se caracteriza por imaginar un mundo de marionetas con personajes que hablan diálogos imposibles, o mediante estilos indirectos libres que fomentan la inverosimilitud. La lógica narrativa oscila entre la coincidencia y la magia. Los personajes planos, sin densidad se mueven por calles identificables, por barrios de Buenos Aires que, a medida que avanza la acción, van desrealizándose. Lo conocido se hace extraño. Si bien la novela no depara sorpresas formales, las estrategias narrativas se redimensionan. Dice Sergio Chejfec: “Es como si, no habiendo sido suficiente con los cambios en la sensibilidad, la erosión de la vida social fracturara todavía más la subjetividad de los personajes, volviéndolos inservibles como transmisores de significados generales”.¹⁵ Sin embargo, los habitantes de la villa zafan de la anomia: estos no-sujetos, casi mudos, muestran un alto grado de afectividad y efectividad. El sentido de pertenencia a la

14. César Aira, *La villa*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

15. Sergio Chejfec, “Sísifo en Buenos Aires”, *Punto de Vista*, 72 (2002), p. 30.

comunidad los rescata. El final restituye la armonía mediante la muerte del policía corrupto.

El reclamo en comunidad, la ocupación de las calles y las rebeliones se han globalizado en esta última década. Judith Butler analiza las experiencias de los movimientos de Occupy, Los Indignados de Puerta del Sol, el pueblo egipcio que se adueñó de la Plaza Tahrir.¹⁶ Su objetivo es explicar qué clase de nosotros es el que se reúne en la calle. Butler lee “Nosotros, el pueblo” como un acto de habla auto-designante y auto-constituyente. No describe esa pluralidad sino que produce la pluralidad que enuncia. La soberanía popular consiste en un modo de instituir un pueblo por medio de un acto de auto-designación. Ese acto de auto-designación y auto-constitución produce una reunión que se articula como “el pueblo”. Butler concibe la reunión de cuerpos como una realización performativa, de lo que se desprende que la soberanía popular no solo es un ejercicio performativo sino que incluye necesariamente la performance de los cuerpos. La sociedad argentina creó este tipo de experiencias generando acciones que primero expusieron reclamos por la precariedad de la vida y luego se combinaron con las fiestas populares, expresiones de una alegría recobrada. Pero ese es otro capítulo de nuestra historia reciente.

16. Judith Butler, “‘Nosotros el pueblo’. Apuntes sobre la libertad de reunión”, en Badiou, pp. 47-67.