

ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO

Pobreza y visibilidad. Ensayo para una crisis

La política argentina es pendular, va del conservadurismo al progresismo y del neoliberalismo al populismo sin solución de continuidad. Una especie de movimiento esquizofrénico que en sus sobresaltos maltrata a los ciudadanos y empobrece al país. En el año 2003, luego de la brutal crisis a la que nos condujeran gobiernos neoliberales, Néstor Kirchner inaugura un período de políticas populistas que se extenderá hasta 2015 con los sucesivos mandatos de Cristina Kirchner. En la actualidad, otro gobierno neoliberal vuelve a transitar caminos ya andados.

El proceso recesivo se había iniciado bajo el gobierno de Carlos Menem y era la culminación de políticas ortodoxas, basadas en la convertibilidad de la moneda, la privatización de las empresas del Estado, cientos de miles de despidos y la liquidación de los últimos resabios del estado de bienestar. Hacia fines de 2001, se produce un estallido social y las multitudes en las calles fuerzan la renuncia del presidente constitucional. Las clases medias, en su mayoría ahorristas despojados por los bancos, se organizaron en asambleas barriales que pedían la expulsión de las dirigencias políticas. Las clases populares –con número significativo de desocupados– se agruparon bajo el nombre de piqueteros. Dos nuevos agentes sociales se convirtieron en protagonistas: los piqueteros, que cortaban rutas y

Revista Casa de las Américas No. 290 enero-marzo/2018 pp. 21-33

calles, y los cartoneros, forzados a la recolección de desechos. Una parte de los excluidos estaba conformada por inmigrantes de los países vecinos que habían llegado al país atraídos por los altos salarios.

En este texto quiero analizar los modos en que el arte da respuestas éticas, políticas y estéticas a crisis casi cíclicas que precipita el capitalismo en su fase actual de neoliberalismo.¹ En los recortes que el arte opera, en los fragmentos construidos se deja ver el daño infligido a todo un pueblo. En ese sentido, puede revertir, aunque sea en parte, el intento de transformar a los excluidos del sistema en desechos.

Avanzada la década de 1990, la cultura de los pobres no solamente se hace más visible sino que va permeando otras capas sociales. Como si la crisis hubiera roto fronteras culturales, distintos tipos de música popular –cumbia villera, cuartetazo, bachata, reguetón, salsa– se ponen de moda y animan fiestas burguesas.² Los cantantes bailaneros protagonizan *shows* multitudinarios,

convirtiéndose en auténticas celebridades. La televisión los legitima incorporándolos a la cultura burguesa en programas donde se discute composición y teoría musical.³ La cultura argentina se latinoamericaniza; los límites se difuminan.

De modo complementario, distintas formas culturales y artísticas en soportes variados elaboran tópicos de la crisis como el hambre y la pobreza, la quiebra de las clases tradicionales, la violencia de y sobre los marginales, la desintegración del tejido social. La catástrofe o sus anticipaciones se narraron en distintos lenguajes con diferentes grados de eficacia. Se organizaron grupos como el de Arte Callejero GAC (1997), que realiza intervenciones en la vía pública junto a organizaciones sociales y políticas. Quien viva en Buenos Aires se habrá cruzado, alguna vez, con sus trabajos: carteles o imágenes que se confunden en el paisaje urbano, en tono de denuncia. Los carteles viales de los escraches («A 100 metros vive un represor»), la Casa Rosada con un enorme anuncio de venta («Liquidación x cierre»), durante los planes de ajuste de la Alianza), el dibujo de una gorra militar con la consigna «Juicio y castigo», todos tienen el sello del GAC, aunque el grupo raramente firma sus producciones. Los carteles toman la iconografía de las señales viales.

Se hicieron series televisivas de éxito, como *Okupas* (2001, dirigida por Bruno Stagnaro) y *Tumberos* (2002, dirigida por Adrián Caetano)

1 Dice Verónica Gago: «Una topología primera: *desde arriba*, el neoliberalismo da cuenta de una modificación del régimen de acumulación global –nuevas estrategias de corporaciones, agencias y gobiernos– que induce a una mutación en las instituciones estatal-nacionales. En este punto, el neoliberalismo es una fase (y no mero matiz) del capitalismo. Y *desde abajo*, el neoliberalismo es la proliferación de modos de vida que reorganizan las nociones de *libertad*, *cálculo* y *obediencia*, proyectando una nueva racionalidad y afectividad colectiva» (10). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2014.

2 La «moda» perdura. El tema «No me arrepiento de este amor» de la conocida cantante bailantera Gilda fue el hit de la campaña electoral del empresario Mauricio Macri, presidente actual de la Argentina, que lo bailaba con dudoso gusto y torpeza flagrante.

3 En YouTube puede verse el programa *En el estudio* realizado para el canal cultural *Encuentro*, donde el conductor, Lalo Mir, mantiene conversación intensa y reflexiones técnicas con Pablo Lescano, compositor y tecladista, nacido en el Barrio La Esperanza de San Fernando, y fundador del famoso grupo Damas gratis, que crea y difunde la «cumbia villera».

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 1° de mayo sobre las organizaciones de desocupados. La lista es variada y enorme. La literatura también puso en escena espacios y personajes de la crisis mediante distintos géneros ficcionales, ensayísticos, testimoniales.

En otro lugar desplegué la hipótesis de que, en esos años duros, hay una masa de textos literarios que imagina la crisis como la vida sometida a la intemperie, anclada en un presente devastado. En estas vidas detenidas no hay lugar para la esperanza de la renovación. Por el contrario, prevalece la representación de un mundo arruinado y plagado de anacronismos, definitivamente vuelto basura.⁴

4 Ver Adriana Rodríguez Pérsico: «Relatos de la crisis: Argentina 2001-2002», en *Hispanamérica*, No. 134, 2016, pp. 23-34. Leemos en *La 31 (una novela precaria)*, (Buenos Aires, Interzona, 2012), de Ariel Magnus: «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). «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 a Eugenio Sué en *Los misterios de París*.

En el ensayo «Volver sensible / hacer visible», Didi-Huberman retoma la idea de Benjamin cuando sostiene que el historiador tiene como tarea principal apropiarse de un recuerdo tal y como surge en el instante de peligro. En el afán de bucear en la tradición de los oprimidos, Didi-Huberman otorga al historiador –o al artista, cabría agregar– la misión de «hacer figurar a los pueblos», una tarea filosófica y filológica que consiste en dar una representación digna a los sin nombre de la historia. Volver visible es una operación que implica en el mismo gesto volver sensible en el doble significado de insertarse en un *sensorium* y afectar a otros en la emoción.⁵

Estas condiciones de visibilidad que posibilitan la literatura, la imagen cinematográfica o televisiva, los *performances* y las intervenciones de los distintos colectivos, los *shows* de música popular, abren a una historia de cuerpos afectados y afectivos. Lo real de la intemperie, ficcionalizado, produce un efecto de inscripción subjetiva. Los sujetos se hacen visibles como sujetos con cuerpos y nombres. Historias con rostridad y espesura. Creo que ese tipo de literatura, al nombrarlos, rescata algunos sujetos de entre los muchos anónimos.

La villa miseria materializa la geografía del derrumbe, figura la situación colectiva más allá de su perímetro estrecho. Imagina, también, la comunidad posible, que se desarrolla en un espacio ambiguo regido alternativamente o al mismo tiempo por la violencia y la solidaridad. La villa es un micromundo de significados densos que reproduce en forma estropeada el mundo extramuros. Con la villa como cronotopo, armo

5 G. Didi-Huberman: «Volver sensible / hacer visible», en A. Badiou et al.: *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

algunas escenas pensadas como fragmentos que materializan hipótesis. Las llamo: «El derecho a la ficción», «La fiesta» y «Vidas precarias».

El derecho a la ficción

En 2007, el director de teatro Federico León y el fotógrafo Marcos Martínez estrenaron el documental *Estrellas*, concebido como *backstage* de la película *El nexa*.⁶ Consiste, básicamente, en una entrevista a Julio Arrieta, un actor que había estudiado teatro con Norman Briski y que trabajó en la exitosa serie televisiva *Tumberos*. Arrieta organizó una productora para dar trabajo a los habitantes de la villa. El origen del proyecto se encuentra en una anécdota que protagonizó Alan Parker cuando buscaba escenarios adecuados para filmar *Evita*. Aunque el negocio no cristalizó, posibilitó la idea de fundar una empresa propia.

Estrellas insiste en la idoneidad de los villeros para proveer todas las necesidades del negocio del espectáculo: desde actores-tipo (la prostituta, el transa, el pibe chorro) hasta escenografías armadas en tiempo real. Por eso, el relato se detiene en presentar modelos villeros en diferentes poses, en hacer una galería de fotos y álbumes que muestran variedades de caras maquilladas y cuerpos pobres. En otra escena, unos hombres

construyen una casilla en poco más de tres minutos. Ubican también a los personajes: una familia alrededor de una mesa, como si la representación jugara al cuadro costumbrista o se quisiera una versión actualizada de «La familia obrera» del plástico Oscar Bony.⁷ Con humor, la empresa popular proporciona otros servicios: en la web se puede ver una serie de topografías y paisajes creados para distintas situaciones, por ejemplo, una «casa de secuestros».

Arrieta enuncia como reclamo laboral «que no contraten a rubios para hacer de negros». Ya que, a menudo, los villeros son estigmatizados por «portación de cara», pues siempre hacen de pobres, drogadictos y ladrones, exhorta a perfeccionarse en el trabajo actoral. En el interior de la casa, la cámara pasea por un friso de fotografías de primeros actores nacionales (están allí Alfredo Alcón y Ulises Dumont, entre otros), puestas en continuidad y en paridad con otras de actores villeros.

No hay en la película denuncia fácil, ni historias patéticas, ni siquiera hambre o delitos. La pobreza desplaza su primer sentido y se plantea como un problema de representación, de profesionalismo actoral. Con plena conciencia de asumir una identidad —«ser villero es un acontecimiento»—, Arrieta reconoce los límites impuestos por la mayoría de las representaciones: «En ningún momento aparecemos como héroes». Esa constatación se articula con

6 Federico León, en entrevista a *Página/12* el 13 de abril de 2007, dice: «*Estrellas* es un documental con muchos elementos de ficción y nosotros nos divertimos mucho haciéndolo. Uno puede hablar de una película en la villa sin tener que caer en los lugares comunes: filmar con una cámara en mano, sucia porque la villa es sucia, sin plan de rodaje porque bienvenido todo lo que venga de la villa, porque es todo imprevisible y extraordinario, como es el caso de una mirada romántica. Nosotros sabíamos lo que queríamos: la película está filmada con planos fijos, muy cuidados, como si fuera de ficción».

7 En 1968, el artista plástico Oscar Bony realizó un *performance* con una familia obrera a la que pagaba por permanecer ocho horas diarias en la misma pose. El *performance* abrió múltiples debates. Para un análisis detallado de la película *Estrellas* y su relación con la obra de Bony, véase el ensayo de Ana Amado: «Arte participativo. El trabajo como (auto) representación», en *Significação*, No. 34, 2010, pp. 87-102.

la producción de la película de ciencia ficción titulada *El nexa*, cuyo guion resulta de la adaptación de un cuento del mismo Arrieta que le hace al entrevistador la pregunta clave: «¿Acaso los villeros no tenemos derecho a tener marcianos?». El reclamo es por el derecho a la ficción. Por poner en escena las potencialidades inmensas de la imaginación. Se renuncia al realismo y se busca otro género que permita representar a los villeros como héroes que salvan al planeta de la invasión extraterrestre. Recurrir a la ficción para dar voz a los no escuchados, ni visibilizados. La película los rescata del anonimato para hacerlos héroes populares. La ficción amplía los límites estrechos que impone la realidad. En ese mundo, los individuos se hacen sujetos por las acciones que emprenden y que además son colectivas, sacrificiales y solidarias.

El nexa, dirigida por Sebastián Antico, se terminó en 2007, aunque la mayor parte del rodaje se realizó en 2001. Entre ambas películas hay deslizamientos: en *Estrellas* aparecen intercaladas escenas de *El nexa* que cumplen con todas las convenciones del género, partiendo de la maquinaria tecnológica.⁸ Y aquí también aparece el humor porque se hace alarde de una tecnología obsoleta, arruinada. Se le pide al espectador que supla el defecto, que remedie la falta. Se adoptan las convenciones genéricas y al mismo tiempo se las adapta. La nave espacial que exhibe numerosos símbolos patrióticos está hecha de rezagos y para ser «puesta en órbita» es empujada por las vías muertas del ferrocarril por villeros.

8 En un momento, por ejemplo, el documental descubre la trastienda de la ficción al registrar una pelea matrimonial en la que la mujer discute con el marido por haber gastado el dinero de la familia en telas para confeccionar los trajes de los marcianos.

La villa –que es la 21 de Barracas pero puede ser cualquier otra– presenta un mundo cerrado y autosuficiente que organiza la resistencia.⁹ Los villeros encuentran el camino para vencer porque los invasores son sensibles al agua podrida y al barro. Esos elementos degradados logran la salvación del planeta. Julio, como jefe de la resistencia, llega a un parlamento vacío y dirige una alocución al pueblo autoproclamándose presidente interino para encabezar la rebelión. La última escena recuerda los pasajes finales de *Los hijos de Fierro*, de Fernando Pino Solanas –uno de los fundadores del Grupo Cine Liberación–, que se estrenó en Argentina solo en 1984 y que homologa a Perón con el gaucho Martín Fierro. En *El nexa*, las banderas argentinas flamean en el final épico mostrando el éxito inminente. Las escenas abundan en elementos nacionalistas.

En 1953, Jorge Luis Borges escribe en «La poesía gauchesca»: «Los payadores de la campaña no versificaron jamás en un lenguaje deliberadamente plebeyo y con imágenes derivadas de los trabajos rurales; el ejercicio del arte es, para el pueblo, un asunto serio y hasta solemne» (10).¹⁰ Borges sostiene que el poema *Martín Fierro*, de José Hernández está escrito en lenguaje rústico pero en la payada entre el Moreno y Martín Fierro que se realiza en la pulpería, donde vence Fierro, los payadores

9 Podrían armarse relaciones interesantes con *El Eternauta*, la mítica historieta de ciencia ficción creada por el guionista Héctor Germán Oesterheld y el dibujante Francisco Solano López que se publicó en *Hora Cero* entre 1957 y 1959, y que cuenta una invasión extraterrestre a Buenos Aires.

10 Jorge Luis Borges: *El «Martín Fierro»*, con la colaboración de Margarita Guerrero, Buenos Aires, Emecé, 1979 (1953).

se alejan del mundo pastoril para internarse en honduras casi metafísicas, proponiendo temas abstractos como el tiempo, la eternidad, el canto de la noche, el canto del mar, el peso y la medida. El enfrentamiento verbal se realiza en un lenguaje pretendidamente alto. Hernández se orienta con esa elección a lo popular, atrapando allí su nudo.

El nexa va en el mismo sentido al desplegar una imaginaria técnica que sigue el *mainstream* de cientos de producciones que transitan el género de ciencia ficción. Pero las convenciones se adecuan al universo villero. Entonces, si la vida es esencialmente precaria, si en ella están presentes los restos y los desechos de todo tipo —que conciernen a los personajes, a las relaciones sociales y a múltiples espacios internos o intramuros—, la ficción asienta en esa particularidad. La película propone un imaginario técnico empapado de «saberes» inmediatos y prácticos que manipulan una cantidad de *bricoleurs* capaces de crear notables artefactos de la nada: cómo construir una nave espacial con restos, cómo diseñar trajes espaciales con telas brillantes y baratas. La imaginación alienta en cierto sentido la imitación, muchas veces humorística: el universo intramuros se parece al mundo de afuera.

Si en *Estrellas* los villeros se interpretan a sí mismos recreando estereotipos, en la película de ciencia ficción, desempeñan el papel de héroes, dando respuesta a la inquietud de Arrieta. Los héroes villeros.

La fiesta

Dice Roger Caillois en «Teoría de la fiesta»:

No hay fiesta, incluso triste por definición, que no comporte, al menos, un principio de exceso y de *gaudeamus*: basta evocar las comidas en

los entierros campesinos. De entonces a hoy, la fiesta se define siempre por la danza, la agitación, la ingestión de alimentos, la borrachera. Hasta el hartazgo, hasta el agotamiento, hasta la enfermedad. Es la ley misma de la fiesta [57].¹¹

Al exceso y el goce podríamos agregar otras características como inversión y parodia de las jerarquías, caos y creación del cosmos, muerte y renacimiento, suspensión del tiempo, libertinaje y desórdenes sexuales, dominio de lo sagrado. La fiesta remite a un mundo de excepción compartido donde lo sagrado y lo profano se superponen. La comunidad se organiza en torno a la celebración que culmina en baile, comida, bebida y canto.

Las músicas y los bailes populares tienen presencia fuerte en una cantidad de textos producidos a partir de fines de los noventa cuando se pone de moda la cumbia villera, un subgénero cuyas letras hablan de pobreza, delito, droga y desafío a la autoridad. El lenguaje y los códigos cumbieros se filtran en nuevas textualidades. El mundo villero con sus bailes, sus músicas y sus héroes —convertidos algunos en santos populares— se acomoda en los pliegues de una literatura que los adopta con alegría fiesterera, aunque a veces el paraíso se torne infierno.¹²

11 Roger Caillois: «Teoría de la fiesta», *Sur*, No. 64, 1940, pp. 57-83.

12 Cito algunos textos, diferentes por cierto: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003) y *Si me querés, quereme transa* (2010), de Cristian Alarcón; *El guacho Martín Fierro* (2011), de Oscar Fariña; las distintas novelas de Washington Cucurto o, en otros registros, las de Gabriela Cabezón Cámara; *Impureza*, de Marcelo Cohen; *La villa*, de César Aira; *La 31 (una novela precaria)*, de Ariel Magnus.

La coyuntura exigía creatividad e imaginación. Washington Cucurto (seudónimo de Santiago Vega), Javier Barilaro –artista plástico– y Fernanda Laguna –artista visual y escritora– fundaron en 2003 Eloísa Cartonera, una cooperativa que editaba libros pequeños hechos con fotocopias. Fabricaban las tapas con cartón que les proveían los cartoneros. Piglia, Pauls, Aira, Fogwill y Cohen fueron algunos de los escritores consagrados que cedieron textos para su publicación en estos libros artesanales. En el local de Eloísa Cartonera se podían comprar libros pero también frutas y verduras. Al principio, los cartoneros pintaban los libros. En la actualidad, existen en el mundo decenas de editoriales cartoneras a imitación de la porteña.

Cucurto escribe textos que denuncian parentescos con Aira, Lamborghini y Copi en un cultivo empecinado de la hipérbole y la acumulación mientras propone como código de lectura lo que llama «realismo atolondrado», una poética que desprecia cualquier teoría del reflejo. Su literatura recoge elementos del cine *splatter*, cuyo principio constructivo es la violencia extrema. Los personajes representan las minorías, en general inmigrantes dominicanos, peruanos y paraguayos.

«Noches vacías», incluido en *Cosa de negros* (2003), alude a una canción de la famosa cantante bailantera Gilda.¹³ Eugenio –narrador

y protagonista– pasa las noches en la discoteca Samber, una especie de paraíso libertino donde se conjugan música, baile, drogas y sexo.¹⁴ «Yo quisiera hablar del Samber», declara desde el inicio. Y quizá para fomentar el deseo en los otros, se pregunta por los modos de la narración: «¿Lo conoce? ¿Fue alguna vez? Bueno, no importa, yo voy a contárselo todo, pero lento, como avestruz, pero ya va a ir cachando la onda, y a veces me voy, entro, salgo, me disperso, soy un desastre pa contar, pero usted de acá se va directo al Samber» (10).

¿Se dirige al lector o a un representante de la ley? Porque, después de pedir paciencia al destinatario impreciso de su discurso y asumiendo una identidad inusual que cruza la condición social y la capacidad creativa –un negro que narra–, se autotitula. En el reparto de lo sensible, el negro que narra constituye una rareza, una anomalía:

Y yo no soy más que un negro que ama la cumbia y le encanta levantarse minas en el baile. Y hasta ahí llega el horizonte de mi vida. Y ahora me pusieron acá a tipiar, en la comisaría. «Narrá todo», me dijo el comisario. Narrá, qué palabra. Narrá te lleva al fondo de las oscuras aguas de la muerte, de las cuales

el sofocador de la cumbia-166». Gilda muere 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.

14 Las referencias textuales apuntan al gobierno de Carlos Menem, al que se alude como «turco ruin». Los referentes terminan de delinearse con algunas menciones topográficas: la bailanta se encuentra en el Paseo de la Infanta, lugar de Buenos Aires que comenzó a decaer a mitad de los años noventa.

13 Cucurto tenía intenciones de escribir *nouvelles* que desplegaran los títulos de algunas de sus canciones: «Ese juego», reflexiona, «incluía demorarse unos días en escribir el relato, que debía tener una extensión determinada y transcurrir en un hábitat especial: las bailantas. Así nacieron las que llamo cumbielas, y que son una fusión de cumbia y novela». En Carola Solarí: «El sofocador de la cumbia», entrevista a Cucurto, disponible en <<http://interzonaeditora.com/noticias/>

no regresás. Si yo nunca narré; apenas cuento y si me acuerdo [12].

Entre narrar y contar existe la distancia que va del relato escrito al oral. El texto construye una situación de oralidad, con un narrador y con escuchas. Pero, ¿quién es el ustedes al que interpela el narrador en la búsqueda de la identificación más plena con el lector?: «¿Cuándo entenderán esos sátrapas y ustedes que la cumbia no es negocio, que dejó de serlo desde el minuto en que nació?» (27).

La bailanta instituye una dimensión utópica, un universo cerrado, fuera y en oposición a lo cotidiano. En este sentido, roza con el corazón de la aventura que persigue acontecimientos desgajados del continuo de la vida, procurando aquellos de índole extraordinaria. Pero entre el principio y el final de la aventura acecha la posibilidad de la muerte.¹⁵ El sujeto está sometido a circunstancias similares al trasponer la puerta del templo cumbianchero:

Cabro, no sabés lo que es cuando se encienden las luces... Se aparece el otro mundo, uno viaja hasta el centro de las estrellas, uno puede permanecer allí desnudo, sin tomar agua o comer, o tener que pagar entrada o derecho por nada... Cabrón, cuando se te encienden las luces se enciende la vida, pero no esta de bosta sino la otra, la que vale la pena vivir, la que vive adentro de todos, corrediza, que no se deja cachar tan fácil [16].

15 Georg Simmel: *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1988, pp. 11-26. Simmel dice que la historia del héroe está pautada por tiempos precisos que marcan los comienzos y los finales. Son los extremos de la catástrofe en cuyo corazón late amenazante el peligro constante de la muerte.

En la bailanta no rigen jerarquías ni purezas, la mezcla afecta hasta la lengua: «Hablan mestizo, mitad guaraní, mitad castellano» (35). Lo que ocurre en ese espacio converge con el cronotopo ritual de la fiesta, espacio-tiempo de excesos, de exacerbación de experiencias, de intensificación de sensaciones. Lo cotidiano, racional y profano retrocede para ceder a la irrupción de lo excepcional. Como dice Caillois: «Si la fiesta es el tiempo del gozo, lo es también el de la angustia [...]. Los desbordes y excesos de toda suerte, la solemnidad de los ritos, la severidad previa de las restricciones, concurren igualmente a hacer del ambiente de la fiesta un mundo de excepción» (59). Por eso Eugenio, como representante de un colectivo, baila hasta desfallecer, hasta el martirio, instaurando en el acto la dimensión de lo sagrado: «Es el sacrificio del baile. Bailé, bailo. No paro» (49).

La música realiza a la comunidad porque es lazo social que liga a los sujetos. La cumbia tiene fuerza política al instituir la sociedad de iguales mientras suspende el tiempo cronológico para que sea posible habitar en el puro presente del baile: «La cumbia no es de nadie. Ni de las discográficas, ni de las bailantas, ni de los autores. La cumbia es del hogar donde suena, es de aquel que la sabe bailar» (28). La cumbia adquiere los contornos de un tesoro social que se acerca al imaginario de la patria.

Si en algunos momentos las historias de los excluidos se contaron en clave realista, en estos años nos deparamos con otro tipo de textualidades que esquivan las formas tradicionales. Lejos de la inmediatez de la crónica y del testimonio, que claman por las categorías de verdad y de realidad, el proyecto literario de Gabriela Cabezón Cámara articula lo marginal con sexuali-

dades móviles o disidentes y la resistencia a la autoridad.¹⁶ Entre Puig, Aira y Lamborghini, la escritora relata en *La Virgen Cabeza* (2009) los avatares de una periodista, estudiante de Letras clásicas, que quiere ganar un premio con el relato de las aventuras de una travesti que trabaja como prostituta y que tiene diálogos personales con una deforme Virgen de cemento. Catalina entra en el mundo villero –se marca el adentro y el afuera, lo otro de la villa– y lo adopta como suyo. En el trayecto hacia esa nueva vida, se enamora de la travesti con la que concibe una hija y ambas terminan ricas en Miami, donde Cleo, devenida reina *queer*, interpreta con éxito una ópera cumbia compuesta por su pareja.

«Pura materia enloquecida de azar, eso, pensaba, es la vida» (9). Y también la ficción regida por una lógica del exceso. El mundo villero roza de modo permanente el delirio; en él, se concretan

16 Nora Domínguez: «Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara», en *Cuadernos LIRICO*, 15 de marzo de 2014, disponible en <<http://lirico.revues.org/1653>>. Sobre la literatura de Cabezón Cámara, dice Domínguez: «Su apuesta hace serie con otras que a lo largo del siglo xx miraron hacia esos relatos populares del xix que le daban contenido, forma literaria y tonos plebeyos a la “barbarie”. Entre esos pliegues, las novelas observan una ligazón constitutiva entre los terrenos de lo marginal, el devenir de las sexualidades y sus formas de resistencia a los poderes estatales». Dice Cabezón Cámara: «Las novelas se emplazan, efectivamente, en escenarios reconocibles y violentos, en relación con lo que suele ser la fuente principal del hecho periodístico, del policial. No apuesto a la crónica, el testimonio o el relato periodístico porque no me interesan los hechos en sí, no me interesa contar lo que efectivamente sucede, no me interesa esa relación con lo real: me interesa contar lo que eso me dispara, lo que podría ser, lo que quiero y lo que va sucediendo en la escritura misma».

metamorfosis corporales, sexuales, naturales y lingüísticas. Las mezclas, heterogeneidades y transformaciones instauran un mundo en continuo devenir, un mundo fluido sostenido por la libertad y el amor. Lo informe resulta solidario en tanto que la violencia viene siempre del afuera, de la ley.

La superposición y el abigarramiento son las figuras de la villa que sintetizan el texto, mezcla vertiginosa y magnífica de farsa y tragedia, de odio y ternura, de rezos y blasfemias, de pornografía y santidad:

En el barroco miserable de la villa, cada cosa siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra, todo era posible. Y, eventualmente, divertido: de tanta superposición, todo cogía con todo, hasta los caballos atados a los carros se subían sobre otros caballos atados a carros y se apilaban para coger aplastando carros y cartones [111].

Un lirismo acendrado boceta personajes que del patetismo desembocan en la tragedia. La novela está dividida en capítulos que alternan la escritura y la voz. Catalina –Qüity– produce no un ensayo antropológico sino una historia de vidas, Cleo graba, vigila y corrige las versiones de su amada: «te sigo dictando, Qüity, desgrábame bien, mirá que después voy a leer lo que pusistes» (77). Las lenguas se contaminan al azar, Cleo reproduce el habla arcaica, medieval de la Virgen junto con modos populares: Cleo «vociferaba parte en rioplatense orillero, parte en español cervantino» (88). Qüity cita romances antiguos y también piezas de la literatura gauchesca. La lengua de la cumbia las cobija a todas. Configura una especie de cambalache barroco, en

el que nada está en su lugar y esa heterogeneidad diseña el espacio de la comunidad.¹⁷ La comunidad se afirma en lo heterogéneo, lo informe o lo cambiante. Nada ni nadie permanece en algo así como el ser. Habría que decir que lo creado pero también la naturaleza cambia y florece.

Caillois interpreta la fiesta como «actualización del período creador», como recreación o regeneración del mundo. Para resucitar el tiempo de los antepasados, se apela a los mitos, «relatos secretos y poderosos que cuentan la creación de una especie, la fundación de una institución. Actúan a la manera de palabras maestras. El relato basta para provocar la repetición del acto que conmemoran» (67). *La Virgen Cabeza* cuenta la formación y las luchas de una comunidad. La cumbia, la droga, el alcohol y la comida, todo esto condimentado con el amor y el sexo desaforado, son condiciones para la instauración de un universo fraterno y excepcional ligado por afectos y solidaridades. «En esas fiestas me fui convirtiendo en letrista» (108), dice la narradora. La fiesta es lugar de encuentro de la colectividad entera, momento que insufla sentido de pertenencia a los sujetos: «Cuestión de llegar con facturas o papas fritas, salamines y cerveza y empezaba o seguía la fiesta. Era así, desde su centro mismo la villa irradiaba alegría. Parecía cosa de la Virgen y Cleo, pero éramos nosotros, era la fuerza de juntarnos» (28).

17 Leemos: «La Virgen hablaba como una española medieval y el día empezaba con la primera cumbia. Cada uno articulaba lo que quería decir en sintaxis propia y así armamos una lengua cumbianchera que fue contando la historia de todos, escuché de amor y de balas, de mexicaneadas y de sexo, cumbia feliz, cumbia triste y cumbia rabiosa todo el día. Ahora no quiero escuchar más» (27).

«Benditos los que viven en mundos legibles», piensa Qüity, en medio de una reunión festiva y religiosa mientras ve pasar «a la difunta Correa en brazos de una travesti que había sido patovica en su vida anterior» (54). ¿Cuán legible es el mundo villero? La narradora busca orientarse en él, inmiscuirse en esa otra cultura, sorteando diferencias: «al principio me resistí a la estupidez de las letras, me recitaba cancioneros antiguos» (113). A continuación, y como antídoto, realiza un fino trabajo lingüístico interviniendo una cantiga tradicional con aportes de reguetón. Las transformaciones se operan en los cuerpos y en los corazones mientras el sentido común desaparece como patrón valorativo. Los sentimientos se mezclan como las lenguas en procesos de hibridación y amalgama.

Ya en Miami, desde la seguridad que otorga la lejanía, Qüity recuerda la villa con el tono melancólico del que ha perdido el paraíso, apostando a un entusiasmo —«Éramos libres en esos días de alegre multitud» (89)— que es desmentido por Cleo en el capítulo siguiente. Las voces se contradicen y se refutan. La prosa no toma partido y coloca una voz al lado de la otra. La villa que, según la escritora, encarna «el sueño argentino», es para la travesti el justificativo de un plan siniestro: «hablaban de “sueño argentino” pero nos cagaban a tiros» (91). La fiesta se contrapone drásticamente con las escenas de violencia exacerbada que estructuran los pasajes donde la policía arrasa las viviendas con topadoras y asesina a los villeros que resisten la invasión. La novela privilegia la voz que proviene del interior de la villa para narrar la masacre.

Vidas precarias

Cuando me muera quiero que me toquen cumbia (2003), de Cristian Alarcón, es un texto de

no ficción que toma la historia de Víctor Manuel Vital, alias el Frente, un caso de gatillo fácil de la policía bonaerense que ocurre en febrero de 1999. El Frente era una especie de Robin Hood local que repartía la cosecha de sus robos entre los vecinos. Cuando muere se convierte en santo popular al punto de que los pibes chorros se encomiendan a él para que los proteja de las balas enemigas.¹⁸ Un cierto anacronismo define al personaje que conserva las reglas de los delincuentes más viejos.¹⁹

El texto se inicia con el fusilamiento del pibe chorro y la rebelión popular que genera el hecho. La comunidad es testigo de un fenómeno casi religioso, de claras connotaciones bíblicas en la escena en que la muerte parece desencadenar la furia de la naturaleza: «la violencia de

la tormenta se agitó sobre la indignación de la turba. Bajo el torrente, los vecinos de la San Francisco, la 25 y La Esperanza dieron batalla a la policía» (28).

El título, un verso de una canción, aparece a modo de homenaje cuando le comunican a Simón, internado en un reformatorio para menores, la terrible noticia. La cumbia surge como música sagrada que teje redes en esa particular cofradía: «Cuando me muera quiero que me toquen cumbia / y que no me recen cuando suenen los tambores, / y que no me lloren porque me pongo muy triste, / no quiero coronas ni caritas tristes, / solo quiero cumbia para divertirme» (32).

Las voces que se suceden van construyendo un *patchwork*. Los mismos vecinos que protagonizaron los acontecimientos desgran las anécdotas que el periodista cose.²⁰ El régimen de justicia textual dicta sentencia al sistema capitalista. Chaías «me fue colmando de historias sobre una bondad intrínseca a Víctor, y sobre la mediación que ejercía entre los más violentos y los más frágiles del territorio» (50). La muerte del Frente funciona como parteaguas entre dos momentos de la vida comunitaria donde priman la observancia de los códigos

18 Cristian Alarcón escribe en «Víctor, el santo de los ladrones» en *Página/12*, el 17 de junio de 2001: «Cuando “perdió”, hace más de dos años, ya era famoso en la zona norte, una de las más violentas del Gran Buenos Aires: gozaba de la celebridad de un Robin Hood villero, capaz de regalar lo que llevaba puesto, de enviar “bagallos” para los compañeros presos, asistir a sus familias o “hacer” un camión de La Serenísima para repartir yogures y quesos en carritos tirados por caballos. Después de tanto su popularidad persiste en los jóvenes ladrones: lo consideran milagroso. A él le atribuyen el éxito de curaciones de balazos fatales, fugas de institutos de menores, asaltos cuantiosos y sin heridos. Sus contemporáneos se encomiendan a él antes de salir “a un hecho”. Por eso cada visita a su tumba, los chicos rocían cerveza sobre las flores, y en la trompa de un elefante de porcelana colocan las últimas briznas de un porro, fumado en círculo, como una ofrenda al ángel caído que, según dicen, puede doblar el rumbo mortal de las balas bonaerenses».

19 Dice el cronista: «Mauro había influido en Víctor con sus consejos sobre los viejos códigos, el “respeto” y la ética delincencial en franca desaparición» (19).

20 Laura, por ejemplo, reconoce el cadáver por la marca en la suela de las zapatillas: «Era la marca que Víctor le había hecho a las zapatillas, la misma V que ahora dibujan los creyentes en las paredes descascaradas del conurbano junto a los cinco puntos que significan “muerte a la yuta”, muerte a la policía» (29). Como si portaran estigmas que señalan a los elegidos –las marcas que permiten reconocerse entre ellos y a los demás, identificarlos–, los pibes llevan en sus cuerpos el registro de las prácticas tumberas en la figura de cinco puntos que simboliza a un policía rodeado por ladrones.

y su quiebre posterior. Chaías se detiene en la pequeña anécdota del castigo que le propina el Frente a un pibe que transgrede la ley villera: «“Y lo agarró a cachetazos”, cuenta Chaías sobre el “atrevido” que quebró leyes viejas como la pobreza que han pasado a desuso de la mano del crecimiento exponencial de la pobreza» (51).

Los testimonios se multiplican reseñando con variantes no solo el apogeo y la decadencia de una vida que deviene sagrada sino también anécdotas que insinúan costumbres y acontecimientos. El conjunto traduce modos de existencia de la comunidad. Los testigos son los iguales: los amigos, otros pibes chorros, las novias y amantes, las madres. Las mujeres desempeñan un papel fundamental en la organización de la villa. Sabina Sotello –madre del Frente– toma a cargo la figura intercesora cuando, para evitar la represión, habla a la multitud con el fin de aplacarla. La madre se agranda con la pérdida: media ante la policía, milita en las causas de gatillo fácil junto a los organismos de derechos humanos, protege a los perseguidos.

Dos madres, Sabina y Matilde, se unen en el dolor por los hijos malogrados, muerto en un caso, preso en otro. Matilde, otra Madre coraje, entra en la villa próxima a rescatar a su hijo Simón, herido en un enfrentamiento entre bandas rivales. Alarcón dedica varias páginas a contar su historia, que sintetiza la de muchos, con exclusión, descenso social e iniciación en el cirujeo. «Matilde y sus hijos estuvieron en las primeras filas excluidas, desempleadas, puestas en crisis por el menemismo, cuando la devastación para las clases medias y hasta para las medias bajas se veía como un imposible tras la fortaleza imbatible del “uno a uno”» (90). Las historias de vida personales se van entrelazando y dejan

ver retazos de la vida colectiva.²¹ La madre más que un lazo parental es una función afectiva, social y política. Un refugio donde protegerse de las persecuciones. Las madres son personajes fuertes, movidos por un afecto incondicional y un férreo sentido de justicia que encuentran más allá de la ley.²²

La despedida del Frente adquiere ribetes épicos. La escena se recorta sobre tópicos y rituales heroicos de los muertos por la patria. Con el diseño de exequias gloriosas, nace el mito. La multitud doliente, las ofrendas de flores culminan en la salva de balas –que remplazan a los cañones patrióticos– y en las banderas de clubes futbolísticos que cubren el féretro: «Una salva caótica de balas hacia el cielo despidió a Víctor Manuel Vital, el Frente. Y esos disparos comenzaron a transformar su muerte en una consagración; su ausencia en una posible salvación» (37). Para refrendar la fama, algunos describen los milagros recibidos.

Los testimonios arman al personaje en la conjunción del héroe y el santo. La figura termina de delinearse contraponiéndola a la imagen del Tripa –transa cruel e informante de la policía–,

21 El accidente de un hijo de Matilde –en el tren de los cartoneros que llegaban a la capital desde barrios suburbanos para recoger desechos– exhibe la crueldad del sistema. Daniel, el cordero sacrificado, el precio que pagan justos por pecadores. «El único de los hijos de Matilde que no había pisado el camino del delito agonizaba por culpa de un golpe de la misma exclusión que había provocado todas las balas de las que se salvaron sus hermanos» (92).

22 El cronista relata: «Marga, como muchas madres de chicos ladrones, terminó aliándose a ellos, cansada de combatir contra los malos pasos de esos pibes desafortunados y harta de ver el maltrato policial que les esperaba cada vez que alguno perdía en su faena» (148).

al que se enfrenta en tiroteos (59). El texto abre con la muerte del Frente a manos de la policía y la rebelión de la comunidad en represalia, y cierra con el asesinato de Tripa a manos de esa misma comunidad. Hay en esta última muerte un acto de justicia popular: así como se vive se muere. Un final al estilo *Fuenteovejuna*. Los villeros ajustan cuentas con el más odiado porque, como se aclara en algún momento, los chorros y los transas son enemigos. La venganza colectiva produce el acto de reparación: «Al anochecer la decisión estaba tomada. Lo encerrarían, como fuera. Juntaron un arsenal. Eran todos conocidos, más de cuarenta» (186).

Ricardo Piglia decía que la historia la escriben los vencedores y la narran los vencidos. El texto de Alarcón incluye la memoria escrita y visual de un conflicto social lacerante. «La historia está escrita», comenta el periodista cuando Roberto, otro pibe de la villa, le entrega un manuscrito compuesto por catorce hojas cuadriculadas, escritas a mano, donde se cuentan las historias de veinte casos de gatillo fácil. Los muertos se nombran uno por uno detallando los finales. Hay recortes de diarios y fotos que muestran un grupo de jóvenes –muchos casi niños– aniquilado por balas policiales. Alarcón transcribe la breve introducción de Roberto que, además de homenaje en recuerdo de los caídos, resulta un testimonio desgarrador:

Creo que en todo esto tuvo mucho que ver la desocupación, las malas compañías, la falta de afecto, la miseria que existe en los barrios marginales y sobre todo algo que está destruyendo a una gran parte de nuestra sociedad que es la droga, que te destruye tanto mentalmente como físicamente. Muchos de estos chicos que

cayeron bajo las balas policiales se encontraban alcoholizados o drogados. Con algunos de ellos crecimos juntos, a otros los vi crecer. ¡Dios mío, eran demasiado jóvenes para morir! [134].²³

Los rostros y los cuerpos expuestos vencen el anonimato y la generalización que caben en la expresión «pibe chorro». Las fotografías muestran lo provisorio, lo efímero de esa felicidad, y aportan humanización y materialidad. Las fotografías –presentadas a través de un trabajo de écfasis– nos interpelan. ¿Qué vidas se consideran dignas de ser vividas? ¿Cuánto vale cada muerte? El manuscrito deja al desnudo las condiciones de vulnerabilidad y desamparo de las vidas de los pibes chorros.

Sin embargo, cuando el texto se explaya en las escenas de duelo compartido demuestra que esa muerte cuenta como tal. La muerte sacrificial consagra al pibe chorro como ejemplo de vida precaria segada por la violencia. Le fabrica la posibilidad de un duelo público a una vida que ya estaba perdida, rescatándola del conjunto que no deja huellas para colocarla entre aquellas vidas que se conservan en la memoria común. **C**

23 Cuando Butler se refiere a los esquemas normativos de inteligibilidad que establecen «lo que es una vida vivible y una muerte lamentable» dice que «funcionan no solo produciendo ideales que distinguen entre quienes son más o menos humanos. A veces, producen imágenes de lo que es menos que humano bajo el aspecto de lo humano para mostrar el modo como lo inhumano se oculta, amenazando con engañar a todos aquellos que sean capaces de creer que allí, en esa cara, hay otro humano. Pero a veces este esquema normativo funciona precisamente sustrayendo toda imagen, todo nombre, toda narrativa, de modo que nunca hubo allí una vida ni nunca hubo allí una muerte». Judith Butler: *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 184.