

PRESENTACIÓN

Los artículos compilados en este dossier forman parte del trabajo realizado por los investigadores y alumnos de posgrado de la Universidad del Salvador, entre los años 2015 y 2017, en el marco del proyecto Erasmus Plus *Urban Dynamics* (<https://www.urbandynamics.eu/>), integrado por esta misma institución y por la Universidad Christian Albrecht zu Kiel (Alemania), la Universidade de Santiago de Compostela (España), la Université Paris 8 (Francia) y la Universidade Federal de Pernambuco, Recife (Brasil).

Este proyecto intentó poner en diálogo conceptos y enfoques provenientes de diversas esferas disciplinares: la Literatura, los Estudios Culturales, la Geografía, la Sociología, etc., en torno a problemáticas y dinámicas urbanas europeas y latinoamericanas, mediante varios *workshops* realizados en Recife, París, Kiel y Santiago de Compostela y la interacción de todos sus miembros a través de su *Urban Dynamics Blended Learning Platform*.

El equipo argentino estuvo integrado por María Rosa Lojo (Project Leader) y Marcela Crespo Buiturón (Co-Project Leader), ambas investigadoras del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina, y por los alumnos de posgrado de la Universidad del Salvador: Sonia Jostic, Enzo Cárcano, Leonardo Graná y Luciana Belloni. Los artículos que componen este dossier, entonces, son una parte de su producción, resultado de investigaciones y discusiones que han surgido dentro del proyecto, en el segundo *Case Study* propuesto desde Argentina: “Espacios de resistencia urbana a la violencia política y criminal en la literatura y las artes visuales argentinas”.

Esta selección de trabajos tiene como eje vertebrador el tratamiento que hace la literatura argentina de los siglos XX y XXI de las diversas formas de la violencia urbana producto de discriminaciones por género, condición socio-económica y posicionamiento político y la constitución del arte como espacio de resistencia a aquélla.

El dossier está compuesto por cinco artículos y un debate entre las Dras. María Rosa Lojo, Ana María Zubieta y Marcela Crespo Buiturón, quienes recogen las cuestiones analizadas durante el citado *case study* e intentan arribar a conclusiones sobre el rol del arte en la resistencia a la violencia urbana. El texto de dicho debate es una transcripción resumida del panel presentado en el *workshop*: “*Urban policies and creativity*” del 27 de marzo de 2017 en la Universidad de Santiago de Compostela, España.

Marcela Crespo Buiturón

EL SILENCIO DE LAS CIUDADES EN LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR: MARTA TRABA Y MARÍA ROSA LOJO EN CONTRAPUNTO

Marcela Crespo Buiturón
CONICET - Instituto de Filología y
Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (UBA)
Universidad del Salvador

... solo el silencio ofrece la posibilidad de evitar los automatismos del lenguaje.

Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio*.

El silencio puede entenderse perfectamente como opuesto a la palabra, si nos olvidamos de que, sin silencio, no habría palabra... de que no son dos polos opuestos, sino dos elementos primordiales y de necesaria reciprocidad que constituyen el lenguaje.

Lisa Block de Behar sostiene, al estudiar los mecanismos de la lectura, que entiende por retórica del silencio “específicamente el silencio de la lectura, la suspensión de la voz por una palabra que no se articula, que no se dice, pero que está presente” (1993: 11). En este abordaje, voy a considerar esta retórica, retomar alguno de sus postulados, pero operando un cambio relevante. Lo que me interesa es esa presencia de la ausencia: la palabra que no se dice, que no se escribe, pero que está en la novelística argentina escrita por mujeres que tematiza la última dictadura militar, y que nosotros intuimos en la lectura.

En este ejercicio solo atenderé este planteamiento en dos novelas: *Conversación al sur*, de Marta Traba, y *Todos éramos hijos*, de María Rosa Lojo, pero entiendo que podría extenderse a otras muchas, de diferentes procedencias dentro del país, tales como *Lengua madre*, de María Teresa Andruetto; *Viene clareando*, de Gloria Lisé; *El silencio de Kind*, de Marcela

Solá; *El resto no es silencio*, de Carmen Ortiz; *El Dock*, de Matilde Sánchez; por nombrar solo algunas.

Cuando Sartre, en su famoso texto *Qué es la literatura*, habla del silencio, afirma:

El silencio del autor es subjetivo y anterior al lenguaje, es la ausencia de palabras, el silencio indiferenciado y vivido de la inspiración, que la palabra va a particularizar después, mientras que el silencio producido por el lector es un objeto. Y en el interior mismo de este objeto hay aún otro silencio: lo que el autor no dice. Se trata de intenciones tan particulares que no podrían tener sentido fuera del objeto que la lectura pone de manifiesto [...]. No basta decir que no han sido expresadas: son precisamente lo inexpresable. (69-70)

A pesar de que no acuerdo con la relación que establece Sartre entre silencio y palabra, porque pareciera que el silencio –un algo informe– es traducido –particularizado– por la palabra, me parece atractiva la idea de que aquel evidencia lo inexpresable, aunque para las autoras analizadas en este ensayo, esto último consista en aquello que surgirá como resultado de una operación –bastante elaborada– de impugnación de la palabra domesticada. En las novelas consideradas, como decía Orlandi: “as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras... [las propias palabras transpiran silencio. Hay silencio en las palabras...]” (11-12), es decir que hay algo que todavía no puede expresarse, pero que, de alguna manera, ese silencio evidencia. Nosotros, lectores, podemos intuirlo surgiendo de las palabras.

Parece quedar claro, desde una primera lectura de las novelas de Traba y Lojo, que ambas desarrollan una serie de estrategias narrativas que pretenden evitar “la desapropiación de su palabra” (Gaillard, 1978: 283), el que otro hable por su boca. Pero esta postura, en ocasiones, demanda el ejercicio de un tipo de silencio que, tal vez, corre el riesgo de ser considerado una actitud de indiferencia o asentimiento frente los hechos que inspiran sus novelas. Decidir callar porque, de hablar, se utilizarían las palabras de otro no es lo mismo que reafirmar estas últimas u omitir la voz propia, opciones que podrían considerarse formas del silencio como alienación.

De eso se trata, en el fondo: de dos mujeres, escritoras, que buscan su voz en medio de discursos dogmáticos.

Marta Traba, nacida en 1930, aborda con pronta decisión el tratamiento de la última dictadura militar. Su novela *Conversación al sur*, en el que dos mujeres recuerdan sus vivencias en época de dictaduras en Argentina y Uruguay, se publica en México, en 1981, es decir, en pleno régimen militar de ambos países.

Por su parte, María Rosa Lojo, más de dos décadas menor que la anterior, publica *Todos éramos hijos* en 2014, en un tiempo de maduración de una inquietud que ya había asomado en su primera novela *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, de 1987. En ambos textos, una familia de los bordes de la ciudad, vivencia los hechos de la dictadura argentina, en diálogo permanente con la franquista española.

Dos generaciones, dos estilos narrativos, un planteamiento común: el silencio de sus protagonistas mujeres no es sólo producto de la represión, sino que se constituye como estrategia de cuestionamiento a los dogmatismos y totalizaciones de sentido que se operan en los discursos de la dictadura, no solo provenientes de las fuerzas militares, sino también de sus oponentes. En ambos casos, la voz hegemónica masculina obtura la femenina. Desde el silencio, esta última intenta cobrar corporeidad textual mediante lúcidas estrategias narrativas. Es el propósito de este ejercicio, entonces, pensar cómo éstas logran deconstruir el discurso hegemónico y evitar sus automatismos.

Las autoras: dos generaciones, dos estilos, una misma preocupación

... callarse es resistirse a hablar y, por eso, hablar todavía.

Jean Paul Sartre, *Qué es la literatura*.

Resulta, como poco, peculiar que dos autoras que han tenido una producción ficcional y ensayística bastante profusa y exitosa, pocas veces sean incluidas en las compilaciones del canon de la literatura de la dictadura y del exilio.

Tanto Marta Traba como María Rosa Lojo nacieron en Buenos Aires. La primera en 1923 y la segunda en 1954. Ambas hijas de emigrantes españoles, ambas estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Traba dedicó gran parte de su vida al estudio y crítica del arte, además de escribir ficción, mientras que Lojo emprendió, paralelamente a la creación literaria, la carrera de investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET). Con la experiencia de numerosos viajes e intercambios culturales, las dos escritoras cuentan con una prolífica producción.

Entre los ensayos más relevantes de Traba, dedicados especialmente a la historia del arte, podemos citar: *El museo vacío* (1958), *Arte en Colombia* (1960), *Seis artistas contemporáneos colombianos* (1963), *Los cuatro monstruos cardinales* (1965), *Historia abierta del arte colombiano* (1968), *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)* (1973), *Mirar en Caracas* (1974), *Mirar en Bogotá* (1976) y *Museo de arte moderno* (1984).

Lojo también tiene una considerable obra ensayística, orientada al estudio de la literatura argentina. Entre otros títulos: *La "barbarie" en la narrativa argentina siglo XIX* (1994), *El Símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos* (1997), *Sábado: en busca del original perdido* (1997), *Los "gallegos" en el imaginario argentino* (2008), *Identidad y Narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina 1980-2010* (2010), junto a varias ediciones críticas de textos olvidados por el canon literario argentino.

Con respecto a su producción ficcional, ambas han cultivado preferentemente el cuento y la novela, aunque también han incursionado en la poesía (más Lojo que Traba). En las dos escritoras, son notorios los puntos de encuentro entre su obra ficcional y ensayística.

Traba ha publicado las novelas *Las ceremonias del verano* (1966), *Los laberintos insolados* (1967), *La Jugada del día sexto* (1969), *Homérica Latina* (1979), *Conversación al sur* (1981), *En cualquier lugar* (1984) y *Casa sin fin* (1987); y los volúmenes de cuentos: *Pasó así* (1968) y *De la mañana a la noche* (1986).

De Lojo pueden citarse las novelas *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *La pasión de los nómades* (1994), *La princesa federal* (1998), *Una mujer de fin de siglo* (1999), *Las libres del Sur* (2004), *Finisterre* (2005), *Árbol de familia* (2010), *Todos éramos hijos* (2014); los volúmenes de cuentos *Marginales* (1986), *Historias ocultas en la Recoleta* (2000), *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos* (2007), y otros textos poéticos o de géneros híbridos.

Lo interesante para el abordaje de las novelas seleccionadas es que tanto una como otra de las autoras han sido contemporáneas a la última dictadura militar, pero desde diferentes espacios y enfoques: Traba, ya adulta, residía en Colombia (allí también tuvo que enfrentar, con grandes dificultades, la dictadura de Carlos Lleras Restrepo) y viajaba por diferentes ciudades latinoamericanas y europeas junto a su marido, el crítico literario Ángel Rama; Lojo, aún bastante joven, en la misma Buenos Aires, conviviendo con un exiliado republicano español, su padre, que había escapado de la dictadura franquista. Ambas experiencias marcarán definitivamente la visión de estas escritoras de los gobiernos de facto, especialmente de los discursos que los explican e historian.

Las novelas: sus protagonistas y escenarios

Conversación al sur conjuga varias voces narrativas, dialogando estrechamente hasta el punto en que, por momentos, se pierde noción de a quién pertenece cada voz. En principio, dos mujeres conversan en una casa de Montevideo, Uruguay. Se conocieron hace cinco años y transitaron experiencias de alto riesgo en ciudades clave de las dictaduras del cono sur (Buenos Aires y Montevideo). La mayor, Irene, es una actriz madura,

que se niega a recordar, interpelada por Dolores, una joven militante, que no es más que la memoria encarnada. Otras voces femeninas, madres como ellas, intervienen en los diálogos que sobreviven al olvido. Juntas reconstruirán la memoria de un genocidio, en el que las mujeres, aún desde el silencio, ofrecen una mirada otra sobre los hechos.

Todos éramos hijos, título con un amargo sabor a protesta, focaliza el relato desde la mirada de los hijos, aunque la maternidad y la paternidad también son, desde luego, presencias ineludibles. *Frik*¹ es su protagonista. Como lo sugiere su apodo, es una niña extraña, que crece con miedo, no solo a la violencia política que se va desatando en su ciudad natal, sino a los dogmatismos que intentan definir bandos y decidir de qué lado y modo debe enfrentar la dictadura. Y no menos perturbador: en qué debe creer. Como peculiaridad, la política y la religión, en esta novela, son puestas en discusión y sospecha: ¿cómo hacer política?, ¿qué rol cumplió la lucha armada y con qué consecuencias?, ¿qué participación le cupo a la religión oficial del Estado?, ¿qué otros modos de vivir el compromiso religioso surgieron durante la dictadura?, ¿qué discursos dogmáticos y totalizadores de sentido interactuaban durante el Proceso Militar y luego del mismo?, entre otros cuestionamientos.

Hay en ambos textos un sutil diálogo entre los espacios privados (la casa de Irene en Montevideo y la de la familia de Frik en Buenos Aires) y los públicos (sobre todo, las calles y las plazas de aquellas ciudades y los teatros). Una escenificación del horror va cobrando forma en unos y otros, desdibujando los límites entre lo privado y lo público, pero también entre la realidad y la ficción, como elementos novelescos, operando una teatralización de las ciudades², creando ficciones dentro de las ficciones.

En el tema que me ocupa, las ciudades y las casas son habitadas por diferentes formas del silencio: como producto de la represión, del miedo, de la omisión; como posicionamiento político; o como búsqueda de la propia voz, eclipsada por los discursos hegemónicos. También hay otro modo peculiar del silencio: aquel que opera entre las palabras –a veces, metamorfoseado en imágenes y sonidos– y que posibilita su surgimiento en diálogo con ellas, emergiendo así nuevos discursos.

En los dos siguientes apartados, pondré de relieve algunas ideas que surgen de los textos ficcionales mismos, por entender al arte en general y la literatura, en este caso y en particular, como un discurso que puede dialogar con los de diferentes disciplinas, incluyendo la teoría literaria. Al final, en las conclusiones, intentaré emprender ese diálogo posible.

Conversación al sur, de Marta Traba

El charco empezó a generarse en los últimos compases del Himno Nacional. “¡O juremos con glo-riaaa morir! ¡Ooo jureemos con glooria morir! ¡Ooooo jureemos con gloo-ria mo-rir”. Entonces sintió deslizarse, muslos abajo, un chorro fino y cálido (que se parecería, años más tarde, a la rotura de la bolsa previa al parto), empapando la ropa interior de algodón blanco...

María Rosa Lojo, *Todos éramos hijos*.

Para el abordaje de esta obra, he seleccionado tres escenas –digo “escenas”, en consonancia con la idea antes presentada de teatralización– en las que es posible pensar la peculiar concepción del silencio que platea Marta Traba en su novela.

La conversación se inicia con las adiestradas palabras de Irene, la actriz que domina la escena, frente al silencio (¿timidez?, piensa ella al principio) de Dolores. Poco a poco, las paredes de la casa van acogiendo amigablemente a las dos interlocutoras. “Las dos comienzan a hablar al mismo tiempo y las dos se callan, riéndose” (23).

El ejercicio de memoria comienza en otra casa de Montevideo, la de Luisa, cinco años atrás. Como había sospechado Irene apenas llegar Dolores, la conversación estaba siempre minada de peligros: “Quisiera preguntarle por Tomás pero se cohíbe; ésta es la peor parte desde que ha vuelto a Montevideo, preguntar por gente que de fijo ha muerto, ha sido torturada o ha desaparecido” (24). Se abre a cada momento un espacio de silencio entre ambas, que Dolores sabe traducir en palabras: “Como si adivinara, la muchacha dice: Tomás está preso” (24). Al silencio del miedo, la palabra que lo define.

En ese primer episodio rememorado, la salida a la calle, la huida de la policía y el refugio en el teatro clausurado se suceden vertiginosamente. Las voces susurradas en la penumbra del escenario exorcizan el estallido de las bombas. “Dolores la empujó silenciosamente por el pasillo de la platea. Atravesaban un teatro vacío. Del otro lado salieron a un vestíbulo completamente negro” (35). Afuera, toda la ciudad se juega en claroscuros, donde la oscuridad y el silencio se erigen siniestramente como refugios y trampas.

Nuevamente en la casa, la primera de esas tres escenas que elegí: Dolores e Irene conversan. Es curioso cómo entre las conversaciones que sostuvieron y ahora vuelven a entablar –las de cinco años antes y las del presente narrativo–, van entretejiendo la historia, complementándose, enlazando silencios y palabras:

-Supongo que estarás embarazada.

La muchacha se sonrojó intensamente y miró a la mujer con cierta hostilidad.

-¿Por qué lo suponés?

-Porque todos los chicos revolucionarios que conozco están cargados de hijos.

-¡Qué le vamos a hacer! A lo mejor calculamos que hay poco tiempo.

“Siquiera no dijo que hay que preparar los futuros cuadros”, pensó con desgano. [...] La acción reemplazaba a la conversación; la disciplina de grupo a los goces individuales. “Les va a ir peor que a los perros”, pensó. [...] ¿Qué decía Dolores? Dejó de oír su conversación banal. No le importaban un comino sus sordideces. Nacería el chico y meterían la cuna en la cocina o en el baño. [...] La madre se ocuparía del crío, maldiciendo, mientras ella corría a las reuniones clandestinas. Y la vieja tendría razón; ¿qué derecho tenían de joder a los demás cargándose de críos cuando no podían ni mirarlos? (41-42)

En esta breve conversación del pasado, que se rememora desde la conversación del presente, es posible identificar varias bases tópicas que se impusieron en esa época: la maternidad/paternidad entendidas como un acto político, la palabra desesperanzada de los padres frente al fervor de los hijos revolucionarios, el discurso mesiánico de los militantes, el dolor y el reclamo de los hijos que se sintieron desplazados por la causa política de sus padres, el adoctrinamiento de la militancia, la polémica decisión de emprender la lucha armada como forma de resistencia, entre otros.

Resulta pertinente, entonces, analizar lo dicho y lo callado en estas conversaciones. En este lúcido entramado de discursos directos e indirectos (¿los directos pertenecen al pasado y los indirectos, al presente de esas conversaciones? No siempre, ni del mismo modo³), Irene plantea un cuestionamiento a la voz hegemónica de la militancia armada. Una audaz y transgresora postura para una escritora contemporánea a las últimas dictaduras latinoamericanas, que fue perseguida por los militares y defendida por la resistencia colombiana, bajo el gobierno militar de Carlos Lleras Restrepo.

Irene parece erigirse como el personaje burgués, que se protege en un mundo de objetos familiares, que se niega a enfrentar la memoria del pasado vivido cinco años atrás. Pero hay en ella una arista que se va desentrañando a lo largo de la conversación: ¿por qué teme a la memoria? ¿Es el pasado lo que realmente la perturba? ¿La paraliza lo que ha vivido o lo que sabe –por haberlo presenciado y protagonizado tiempo atrás– que su hijo puede estar viviendo en Santiago de Chile con su mujer embarazada? Esta idea tiene su correlato en la carta que Victoria, la hija militante de su amiga Elena, le escribe contándole su felicidad, “algo así como haber descubierto por qué diablos estaba uno

sobre la tierra" (77). Es entonces que Irene comprende que "era Elena, y no Victoria, la que me importaba porque Elena era, de alguna manera, yo misma, con un hijo de casi la misma edad que estaba por largarse para Chile, a pesar de todas mis dudas y aprensiones" (77).

La ecuación aquí podría plantearse de este modo: hay algo que se cifra en la maternidad como espacio –en gran medida silencioso: las madres no terminan de articular un discurso opositor (en Irene aflora, muchas veces, como ironía)– de lucha y resistencia a los discursos que adoctrinan y condenan a los hijos.

No es posible identificar qué línea sostiene cada tipo discursivo: los discursos directos, los directos libres, los indirectos, los indirectos libres se van alternando y reproducen tanto frases hechas, palabras domesticadas, como cuestionamientos a las mismas. Es el silencio de la lectura, entonces, el que los piensa y los revisa para evitar los estereotipos del lenguaje, descubriendo ese "regreso que remite el discurso a su revés silencioso que es hoy para nosotros la literatura misma" (Block de Behar, 1993: 14). El silencio de Irene esconde para Dolores, pero visibiliza para los lectores una serie de cuestionamientos a los dogmatismos imperantes y pone en diálogo diferentes posturas, sin intentar jerarquizarlas ni desmerecerlas por opuestas. En esa pequeña escena, dialogan los hijos militantes, sus madres, los hijos de la lucha armada, sus abuelas. Y en ese diálogo se vertebra la complejidad de un fenómeno que ningún discurso unívoco podría narrar.

Desde otro lugar y, en gran medida en contrapunto con la escena anterior, la segunda seleccionada ubica a Irene acompañando a su amiga Elena a la Plaza de Mayo, un jueves de manifestación de las madres. Las imágenes de los hijos desaparecidos, las listas de nombres, frente al silencio de la plaza:

¿Así que éstas eran las locas de Plaza de Mayo? Increíble tal cantidad de mujeres y tanto silencio [...]. Ni un carro celular, ni un policía, ni un cambiión del ejército en el horizonte. La casa rosada parecía un escenario irreal, con las ventanas cerradas por espesos cortinajes [...]. No podían ametrallar a las locas ni tampoco meterlas presas a todas. Hubiera sido impolítico, mientras afirmaba con todos los medios a su alcance que la "Argentina corazón" era un verdadero paraíso. El sistema era ignorarlas. [...]

... ¿Qué pasaba con la gente que habitualmente atravesaba la plaza a esa hora? [...] Maldita sea, ¿dónde se metían? ¿Qué pasaba con los curas y las beatas que debían rezar a esa hora en la catedral? [...] ¿Cómo se había conseguido que toda esa gente, sin la menor posibilidad de ponerse de acuerdo para hacerse humo, se hubiera hecho humo? ¿A qué terror obedecían tan ciegamente? ¿O es que todos repudiaban a esos cientos de mujeres desesperadas porque los obligaban a comprobar cómo es un horror inenarrable? (87-88)

La Plaza de Mayo es el escenario del horror por excelencia. Una suerte de necroteatro –pensándolo desde la idea de necropoder que plantea Achile Mbembe en su trabajo “Necropolitique” (2006)– en el que se impone la dimensión ausente de los cuerpos de los desaparecidos, habría podido resumir la investigadora mexicana Ileana Gómez desde su estudio *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (2013). No abordaré aquí esta cuestión⁴, pero interesa recordarla porque el silencio que plantea la narradora en esta escena abre otro espacio en su diálogo con las imágenes mostradas y las presencias ausentes. En general, cuando Mbembe y Gómez hablan de necroteatro, piensan en el poder represor armando escenarios aterradores. Ahora pienso que, tal vez, ese mismo poder político desarrollado por los militares ha sido respondido lúcidamente por las Madres de Plaza de Mayo: propongo leer las imágenes de los desaparecidos, en su dimensión espectral, como una estrategia de necropoder de las mujeres, que no tiende, desde luego, ha provocar el horror, sino a visibilizarlo.

El silencio se cruza con lo inenarrable, evidenciado en las numerosas preguntas agolpadas de la narradora, pero en esta oportunidad, no surge de ello. No hay silencio en esta escena porque no se puedan narrar los hechos. Por una parte, como en muchos otros pasajes de la novela, aparece el silencio por el miedo a ser víctima de la represión; el miedo de la complicidad de aquellos que, en la superficie o en el fondo, creían que los militares estaban “limpiando” la ciudad de gente *non grata*; o ¿el miedo? inenarrable/inexplicable de la Iglesia testigo y cómplice de las torturas y asesinatos. Por otra parte, el silencio como estrategia militar de anulación del reclamo.

Frente a las imágenes de los desaparecidos, la ceguera de las puertas y ventanas cerradas; frente a las listas de nombres o los susurros de las madres y el sonido de sus pasos contra el pavimento, el silencio represor y cómplice.

Tercera escena: al final de la conversación –o mejor dicho, de las conversaciones que circulan polifónicamente en el texto–, Irene y Dolores escuchan

Los brutales golpes contra la puerta de calle [...]. Dolores se levantó de un salto y se puso a gritar sin control. Corrió hacia el fondo de la casa con Irene detrás tratando de calmarla [...]. Al fin la mujer pudo alcanzarla y empujarla contra un rincón, y así quedaron agazapadas en la oscuridad, animales aterrorizados, escuchando cómo saltaban la cerradura de la puerta y cómo golpeaban sonoramente las botas sobre las baldosas de la sala. Después el ruido se acercó y les pareció un raro estruendo [...], aunque seguramente no lo era, pero lo cierto es que tapaba todo, el roce del viento fuera, sus respiraciones entrecortadas dentro, los tranquilizadores

rumores familiares [...]. La mujer pensó que se salvaría de ese pánico enloquecido si lograba percibir algo dentro de su cuerpo, pero por más atención que puso en oírse, no escuchó ni el más leve rumor de vísceras, ni un latido. En ese silencio absoluto, el otro ruido, nítido, despiadado, fue creciendo y, finalmente, las cercó. (170)

La escena está saturada de imágenes auditivas: los golpes, los gritos, el ruido de la cerradura saltando, las botas contra las baldosas, las respiraciones, el roce del viento, los latidos... el silencio. Estas líneas finales de la novela dialogan, nuevamente en contrapunto, con la escena anterior: los militares rompen el silencio, no lo provocan.

Lo significativo de esta escena, para lo que aquí intento plantear, es que la conversación al sur –que recoge la voz de las madres revisando los discursos de la militancia, de la población civil que no participa de aquella, y de las fuerzas militares, en una búsqueda por encontrar una voz propia que, en comunión con un tipo de silencio peculiar, pueda interpelarlos– se ve interrumpida por el estruendo de la redada. La polifonía que supone la conversación se clausura con la univocidad del ruido. Es realmente significativo el detalle de que el ruido de la irrupción militar no deja que (“por más atención que puso en oírse, no escuchó ni el más leve rumor de vísceras, ni un latido”) la mujer escuche su propio interior, la voz de sus vísceras.

En ese silencio absoluto, el que surge del silenciamiento de la voz interior, de las vísceras, por el ruido militar, la narradora hace confluír –sin ningún facilismo narrativo– los diversos silencios de su novela (como búsqueda del revés del discurso hegemónico, como figura del terror y como alienación) en otro donde ninguna palabra domesticada puede surgir, pero desde el que la conversación de las madres emerge, en el silencio de nuestra lectura, como palabra ausente, pero que está presente.

Todos éramos hijos, de María Rosa Lojo

Me gustaría decirte estas cosas más íntimas, pero tantos años de educación cívica también me han castrado...

Marta Traba, *Conversación al sur*.

La novela nos presenta a una niña, Rosa –apodada *Frik* por una compañera de curso–, que está a punto de comenzar su primer grado en el colegio Sagrado Corazón de Castelar. *Frik* proviene de una familia de emigrantes españoles (como la autora, por lo que podrían sostenerse rasgos autobiográficos, si fuera necesario: para este trabajo, entiendo que no lo es) bastante conservadores de su cultura de origen. La relevancia

del dato es que la niña habla con el vocabulario y la fonética del español peninsular, lo cual la ubica, desde el comienzo, en un espacio marginal, de “extranjera” en su propio país. Otra cuestión importante para enfatizar es que su padre es un exiliado republicano que se refugia en Argentina, esperando la posibilidad de regresar a España en cualquier momento. Esto supone que, además de que el país de acogida se entiende como accidental y provisorio en esa familia que habita los bordes de Buenos Aires, las pérdidas –y la derrota– sufridas en la otra dictadura influirán en su concepción de la militancia y de la lucha armada en la nueva dictadura que deberán enfrentar en Argentina.

Uno de los puntos de contacto con la novela de Traba es el protagonismo, no solo de la figura materna (tanto de Doña Ana, la madre de Frik, como de Kate, el personaje que interpreta la niña en la obra teatral que representan en el colegio; y asimismo, de la madre de Cristo, que tendrá un rol fundamental en la crítica al dogmatismo religioso que se opera en el texto), sino la conflictiva relación entre padres e hijos, la falta de entendimiento y los reclamos que la nueva generación hace a sus predecesores. En *Conversación al sur* los hijos cuestionan la reticencia de los padres ante la militancia que han elegido como camino de acción política frente a la dictadura; en *Todos éramos hijos*, la segunda generación continúa esta misma línea –Esteban, el amigo de Frik, dice: “... mi padre no opina de mí mejor de lo que vos opinás. No quiere aceptar que a los oligarcas de su generación hoy les toca ser juzgados por sus propios hijos” (65)–, pero agrega otra arista: la pesada herencia que reciben los hijos por las culpas, prejuicios y frustraciones de los padres.

En la novela de Lojo, las formas del silencio son varias y su tratamiento, bastante complejo.

En el comienzo, Frik⁵ reflexiona acerca de las lenguas de sus padres (el castellano de su madre y el gallego de su padre):

La lengua materna, con patente castellana, era invasiva, victoriosa, triunfante como un auto blindado. Llevaba siglos resonando en el mundo, tanto más allá de las mesetas áridas y las ciudades amuralladas donde gentes duras y algo broncas la habían engendrado. Resistía y a veces ofendía; brillaba, retumbante, cristalina, imponiéndose a todo, aplastando, acaso, otras lenguas, bajo su orgullosa armadura de acero y plata.

En algún momento Frik descubriría que dentro de su misma casa vivía en secreto una de ellas, sumisa y arrinconada, en minoría absoluta, desvanecida, acaso, por la autocensura y la falta de eco. Era la lengua de su padre, secretamente agazapada en algunos libros y que en contadas ocasiones oiría sonar. Acaso, aunque esto no lo decía, porque no llevaba armadura militar sino zuecos de campesina, porque era blanda como un regazo y cantaba, siempre, una canción para acunar al niño que su padre había sido. (24)

Esta confrontación irradiará multitud de sentidos en el resto del texto. Lo que en principio sorprende es la inversión de los roles tradicionales que dispara este fragmento: la lengua madre está asociada a la milicia: es una voz agresiva, sonora, colonizadora (¿domesticada también?). La paterna, en cambio, es sumisa, silenciosa, colonizada. La madre, que pertenecía a una familia franquista, arremete con su lengua de acero; el padre, desencantado por la derrota republicana, se refugia en el mundo vegetal de los bordes de la ciudad.

La figura materna está, más que cuestionada, mostrada en su poderosa complejidad. Pienso que el silencio es un hilo vertebrador que permite revisar, a lo largo de la novela, esta característica.

Tanto Doña Ana como las madres de las compañeras de curso de Frik carecen de una voz propia. Suelen repetir la voz hegemónica, proveniente de una religión y una cultura patriarcal y militarizada: “La señora Ana –y quizás todas las madres que conocía– probablemente se limitaban a repetir aquello que se consideraba correcto que dijeran, pero no lo creían...” (51). No es solo el silenciamiento de la propia voz por obedecer el mandato, sino la evidencia de la alienación de esa voz: frente a la imagen –curiosamente sin hijo– de la *Mater Admirabilis*, la Virgen María que tenían las monjas del Sagrado Corazón de Castelar, las hijas confiesan asuntos “tan femeninos que resultaba insufrible declararlos ante un sacerdote siempre varón y que tampoco sus madres propias hubieran querido fácilmente oír” (55). Una brecha se abre entonces entre madres e hijas. Les compete a estas últimas romper ese silenciamiento, no solo el de las madres que se convierten en la voz del adoctrinamiento, el de las que están alienadas en el discurso del patriarcado y la dictadura y el de las que guardan silencio por temor, sino también –y casi primordialmente– el silenciamiento de la relación misma entre las madres y sus hijas.

Por ello, lo verdaderamente interesante de esta novela es el posicionamiento de la hija, Frik. En el colegio, le asignan representar el papel de Kate Keller, de *Todos eran mis hijos*, el texto de Arthur Miller, elección nada casual para el enfoque que aborda la novela de Lojo. “Frik, siempre escasa de palabras propias, hablaría con las palabras de otro. Sería madre, aunque ni siquiera se sentía plenamente hija...” (22). Para ella, la obra y el personaje representan un conflicto, pues escenifican las culpas y deudas de los padres que deben saldar sus hijos –como en su propia historia familiar– y el pesado silencio de la madre.

El silencio de las madres en general y de la suya en particular abre una herida que Frik intenta restañar desde ese mismo punto de inicio. Las imágenes sonoras se condensan entonces, al igual que en la escena final de la novela de Traba, pero esta vez al comienzo de la de Lojo: la niña debe habitar un “planeta ruidoso” (26), traducido por una sociedad que construye muros protectores donde no solo se pretenden evitar los

peligros del exterior, haciendo que los “estruendos lleg[uen] asordina[dos]” (18), sino también la amenaza de lo que “algunos padres dieron en llamar ‘el enemigo interno’” (19). Es el silencio cómplice.

Frik atraviesa ese mundo de palabras domesticadas, “de composiciones racionales, donde todo encajaba, [pero donde] seguía flotando una estela irregular de preguntas huérfanas” (82), primero garabateando perturbadores “dibujos, de estética expresionista y sombríos tonos góticos, donde hombres muy viejos, de barbas larguísimas, extremadamente flacos y casi desnudos, como dioses linyeras, escrutaban sus propias manos huesudas o los enigmáticos signos de un cielo nunca protector” (17), en los que se evidencia el cuestionamiento radical de una religión patriarcal que no logra proteger a sus hijos, para luego emprender una reflexión sobre la dictadura militar argentina desde un enfoque que no había sido transitado anteriormente, al elegir como figuras vertebradoras a dos personajes relacionados con la religión: Elena, la profesora de literatura del Sagrado Corazón, que había ingresado al colegio “como quien abre de golpe una puerta largo tiempo cerrada [...] entre monjas jóvenes pero condenadas a no parecer mujeres” (19) y el padre Juan, más cercano a los curas obreros y villeros y al Dios de Medellín, que “andaba de poncho, y en ojotas [...] que] se acostaba en el piso de tierra de los rancho, bajo las chapas de las villas miseria. [Que olía] a sudor, a mugre y a veces a sangre” (61).

Emprende así una serie de cuestionamientos a todas las formas posibles del dogmatismo: el religioso, el familiar, el político de derecha e izquierda, no en un afán de derribar todas las certezas, sino, como es usual en las protagonistas femeninas de las obras de Lojo, en la búsqueda de una voz que pueda emerger y restaurar el silenciamiento femenino.

El punto de inicio, entonces, no pueden ser las palabras –hasta el hartazgo domesticadas–, sino el silencio. Así como a Elena y a Juan, cuando están juntos, parece “como si una música íntima y silenciosa los hamacara” (48), Frik, desde su planeta silencioso, busca restituir la armonía entre palabra y silencio, elementos constitutivos –como ya sugerí al comienzo de este ensayo: primordiales e indispensables– del lenguaje, que el grito, la palabra censurada o el silenciamiento quiebran. La estrategia toma forma de una canción ancestral, olvidada, vehículo y título de esa primera novela *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*⁶, que comienza una larga reflexión sobre el sometimiento femenino y el cuestionamiento a una cultura patriarcal y militarizada que no da lugar a la diferencia.

La hija de esa primera novela⁷ vuelve sobre sí misma en esta última, repiensa la figura materna, y a la vez, se convierte ella misma en madre, no sin atravesar momentos de crisis: “¿Cómo podrían respetar [sus hijos] a una madre sumida en dudas y cavilaciones, incapaz de certezas, fracasada

en todos los oficios normales de la vida?" (54). Brillante la respuesta y conclusión a la que arriba la niña vieja, antes Irene en *Canción perdida...* y ahora Rosa-Frik en *Todos éramos hijos*:

Pero alguien poseía el secreto de la maternidad y de sus paradojas. La imagen enigmática estaba en una capilla minúscula del piso superior del colegio [...] Era una imagen femenina en suaves tonos pastel: crema, celeste, rosa. Todos los colegios del Sacre Coeur, en cualquier rincón del planeta, poseían una reproducción de ese fresco a medias logrado y milagrosamente corregido por la misma Presencia que evocaba. Se decía que una novicia inspirada, pero poco ducha en la técnica del fresco la había pintado en un claustro del convento de la Trinità dei Monti, en Roma, sobre la Piazza Spagna. Los colores se le habían salido de madre, chillones y subidos. El cuadro fue cubierto con un lienzo –como la Verónica cuando enjugó la cara sangrante de Jesús- y quedó tapado, a la espera de una mano de cal que borrara las pinceladas estridentes.

Cuando la pintura por fin volvió a la luz, se la vio, en cambio, tal como era ahora: una delicada belleza botticelliana o rafaelesca. [...] Nadie tuvo dudas: Ella en persona, como una artista exquisita, había transformado las ropas de rudos pigmentos, los contrastes bruscos, en una sutil, difuminada policromía. Esa era la imagen que había hecho detenerse a un Papa para bendecirla y para bautizarla, como se la conocería siempre de ahí en más, *Mater Admirabilis*. (54-55)

La extensión de la cita merece la pena. Pocas veces se han resumido siglos de represión, silenciamiento y adoctrinamiento sobre la figura femenina con tal brillantez.

El fresco original había sido pintado por una novicia que había decidido utilizar colores estridentes, pero claro, “se le había ido de madre”, es decir, se había escapado de la figura maternal que había construido el patriarcado. Por ello, pasó mucho tiempo oculto hasta que un artista avezado –como podría haber sido Botticelli o Rafael– en la técnica (dominio tradicionalmente masculino) del fresco la corrigiera, forjando una imagen más apropiada, de “difuminada policromía”. Y el golpe final: solo así la bendeciría un Papa (hombre, como Dios) y le daría un nombre también apropiado: *Mater Admirabilis*, borrando todo vestigio de mujer, toda sombra de carne, en pos de una imagen etérea para ser admirada. Faltó decir *por los siglos de los siglos...* Que así sea.

Sin embargo, queda un resto que la técnica masculina no ha podido borrar: la ausencia del hijo y el carácter meditativo de la imagen, funciona, paradójicamente, como alegoría de una femineidad que “es para sí”, que vale de por sí, con autonomía de la función –servil– que la sociedad le asigna.

La novela culmina con una pieza teatral⁸, *Cassandra-Frik habla con los muertos*, cuya tercera escena plantea, en el fondo, más que un

cuestionamiento al patriarcado en general, al sostenido y eternizado por las propias madres en particular. Frik se encuentra con el espectro de su madre y sostienen una conversación sobre la conflictiva relación que las ha unido y separado y

Empiezan a oírse, desde algún lado, los compases del Réquiem, pero en la parte correspondiente a la *Lacrimosa*. Ahora el Coro lo canta, aunque con la letra modificada: *Lacrimosa dies illa/ Qui resurget in favilla/ Judicanda mulier rea*.

CORO: Día de lágrimas aquel, en que la mujer resurgirá de las cenizas, para ser juzgada.

FRIK: No era así la letra. No decía *mulier*, sino *homo*, en un sentido universal.

CORO: ¿No estabas en contra de esos sentidos universales que lo simplifican todo? Hay un juicio de las mujeres también. Y es este.

FRIK: ¿Cuál?

CORO: El de la madre sobre la hija. El de la hija sobre la madre. (243-244)

Tal vez si las mujeres, madres e hijas, logran encontrar una voz que les permita dialogar sin repetir aquella que siempre les ha sido ajena, la conversación sería posible y... palabra y silencio recuperarían la armonía perdida.

A modo de conclusión

...en la mujer el silencio es un ornato, pero no en el hombre.

Aristóteles, *Política*.

Que el espacio de la mujer sea el silencio no necesariamente puede entenderse como algo negativo. Traba y Lojo, tal vez, aspiran a romper con lo que Paul Virilio observaba en estos últimos tiempos: "... desde hace cerca de medio siglo, el silencio ya no tiene voz, se ha puesto afónico y el mutismo está en su colmo..." (40). Para estas autoras, se vuelve imprescindible, no recuperar la voz del silencio, sino hacer surgir la propia voz de aquél y lograr que sea escuchada. Desde el silencio de siglos de represión y miedo, pero también desde el que busca el revés del discurso domesticado.

Una arista fecunda, creo, puede pensarse al considerar la posición de la mujer, más como "no escuchada" que como "silenciada". Ivonne Bordelois, en su texto *La palabra amenazada*, enfatiza esta idea desde una perspectiva interesante, al emprender su abordaje a partir de una frase de

Eurídice: “*Si pudieras escucharme en vez de verme*” de la versión brasilera del mito, el *Orfeo Negro* de Marcel Camus, película del año 1959, basada a su vez en la pieza teatral de Vinicius de Moraes. Bordelois sostiene:

El regreso al infierno se cierne como amenaza para la pareja ante la posibilidad de que el varón escuche a la mujer, que es para él ante todo presencia visible, física o sexual, antes que palabra portadora de sentido. Orfeo, mitad dios y mitad hombre, es el creador de la música, el supremamente escuchable, nunca el escuchante. La condición impuesta a Orfeo, en realidad, consiste en superar esta situación de ensordecimiento, y así responder al deseo más profundo de Eurídice: el ser oída. Una Eurídice invisible, que sólo puede ser escuchada, representa para Orfeo el infierno, porque trastorna todos sus poderes. (17-18)

La lucha por el poder se cifra en la escucha, más que en el decir. Hacer emerger la voz femenina, eludiendo la objetivación que impone la mirada masculina, parece ser el camino.

Se deduce del trabajo de Bordelois sobre esta obra la idea de que justamente la poesía (el arte, extendería yo) puede ejercer una violencia productiva sobre el lenguaje inerte y cosificado. Y sugestivamente, esa violencia se asemejaría a “los dolores de parto que anuncian la creación de un nuevo lenguaje en el lenguaje, contra el lenguaje” (118-119).

Volviendo a las novelas estudiadas en este ensayo, la voz silenciosa de las madres que pierden a sus hijos (desaparecidos, robados, muertos o abortados en sesiones de tortura) o que siguen paríéndolos a pesar de las dudas e incertidumbres, así como de las hijas que reclaman la emergencia de esa voz, aparecen en estas propuestas narrativas pujando –cual parto– por salir y ser escuchadas. Primero se vislumbran en los claroscuros de las casas y de las ciudades que percibe Irene, de *Conversación al sur*, o en los dibujos e imágenes religiosas perturbadoras de *Todos éramos hijos*, de Lojo. Luego van cobrando envergadura y presencia en los versos de Dolores o en los sonidos familiares de la casa de Irene en la primera novela, y en la canción perdida en Buenos Aires al Oeste que van recordando Irene-Rosa de las novelas de la segunda autora.

Pero esas voces no pueden partir solo de la palabra que hasta entonces ha sido escuchada, como la música de Orfeo, sino de un espacio como el que imagina Ramón Xirau en *Palabra y silencio*: “Sucede, claro está, que lo ‘esencial’ es a la vez decible e indecible, palabra y silencio. El encuentro entre el poeta y el filósofo no puede ser sino el que acaece en esta precisa región: la zona vivísima donde decir es también callar” (2).

Uno de los desafíos más acuciantes tiene que ver con lo que planteara Gayatri Spivak: la problematicidad de escribir desde una conciencia que ha sido formada como la de un sujeto del colonialismo. ¿Cómo pueden hablar las mujeres desde una conciencia colonizada sin quedar

atrapadas en las palabras domesticadas del imperio/ poder masculino? ¿Se puede hablar por fuera del dispositivo? Porque el lenguaje también lo es. Wittgenstein decía que no se podía hablar por fuera del lenguaje constituido, porque afuera falta el aire... ¿Qué forma tendría esa voz, entonces?

De momento, podemos pensar las palabras de Miriam Jimeno, en su ensayo "Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia": "la ficción permite evidenciar el papel del silencio femenino [...] y recuperar las contradicciones sociales que lo inducen" (263). Desde luego, el silencio femenino, en estas novelas, transparentan o ponen de manifiesto las contradicciones del discurso hegemónico. Basta con considerar los silencios del fluir de conciencia de Irene, de *Conversación al sur*, o las imágenes plásticas de Frik, en *Todos éramos hijos*, comentados en este ensayo.

Hace muy poco, se realizó un encuentro entre filósofos, teólogos y filólogos en torno a la figura de Pablo de Tarso⁹. En el debate grupal, surgieron un par de cuestiones que, tal vez, pueden contribuir a indagar en esta problemática. Si el lenguaje se entiende como un dispositivo de poder (Agamben leyendo a Foucault) y nada puede surgir por fuera del *dispositivo*, ¿habría cabida para algo que se pudiera entender no como tal, sino como *disposición*¹⁰, es decir, como una alternativa al discurso y las estrategias del poder? ¿Qué forma tendría esa disposición: la de una lucha, de una resistencia? ¿En qué términos podría cobrar presencia y acción?

Entiendo que la respuesta a esas preguntas se conectan con lo que se impone en el discurso novelesco de Traba y Lojo: la emergencia de otra dimensión del silencio, aquella que permite entenderlo en estas narradoras –inquietas, no sintiéndose cómodas en ningún estereotipo– como lupas que evidencian las contradicciones del discurso hegemónico, sus definiciones coercitivas de lo femenino, y como zona de parto de una nueva voz que, de alguna manera, les permita repensar, en lugar de qué rol les compete a las mujeres en este mundo que se ha dado en llamar *poscolonial*, cómo reelaborar su discurso, liberándolo de los estereotipos del lenguaje, que alienan y coartan toda posibilidad de creación y condenan, irremisiblemente, a ese mundo de citas ineludibles que tanto temió Borges.

NOTAS

- 1 Castellanización de la voz inglesa *freak*, apodo que surge de una compañera estadounidense que tiene *la protagonista* en la escuela primaria.
- 2 He trabajado con mayor detalle esta idea (no me extenderé aquí sobre ello) en “Una mirada oblicua sobre la última dictadura militar en Argentina: Todos éramos hijos, de María Rosa Lojo” en *Les Ateliers du Sal*, Université de Paris-Sorbonne, 9 (2016): 121-131. <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2017/05/11-lads09-crespo.pdf> y en “Poner el cuerpo: escenarios de resistencia y memoria en *Conversación al sur*, de Marta Traba” en Landa, publicação do Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-americanos da Universidade Federal de Santa Catarina, Vol. 5 N°1 (2016). <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol5n1/14.%20DOSSIER%201%20Marcela%20Crespo%20Buitur%C3%B3n%20-%20Poner%20el%20Curpo.pdf>
- 3 Pareciera que Traba evita las constantes, las definiciones discursivas.
- 4 Ya lo hice en los trabajos citados en la nota al pie anterior.
- 5 Como en la novela de Traba, entiendo que también aquí los discursos de los personajes oscilan –como estrategia voluntaria de las narradoras– entre el pasado y el presente, muchas veces sin quedar claro a qué momento pertenece cada uno.
- 6 Trabajé especialmente la figura de la música en la obra de Lojo en mi tesis doctoral: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas* de María Rosa Lojo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/andar-por-los-bordes-entre-la-historia-y-la-ficcion-el-exilio-sin-protagonistas-de-maria-rosa-lojo--0/>
- 7 Curiosamente, se llama Irene, como la protagonista de la novela de Traba.
- 8 Ni las normas del género deja en pie la autora: escribe una novela poética, que rezuma ensayo y que se cierra con una pieza teatral.
- 9 “Lecturas clásicas y contemporáneas de Pablo de Tarso”, encuentro realizado en la Universidad del Salvador de Buenos Aires, Argentina, durante el 12 y el 13 de abril de 2018.
- 10 Esta idea surge de la lectura que hace Néstor Míguez en “Entre la libertad y la justicia: de Gálatas a Romanos”, su conferencia en el encuentro antes mencionado.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?” *Sociológica*, Año 26, N° 73, mayo-agosto de 2011, pp. 249-264.
- Bordelois, Ivonne. *La palabra amenazada*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005.

Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénica, 2013.

Gaillard, Françoise. "Colloque de Cerisy". *Prêtextes: Roland Barthes*. Paris (1978), N° 268.

Jimeno, Miriam. "Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia". *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008. 261-291.

Lojo, María Rosa. *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.

Mbembe, Achille. "Necropolitique" *Raisons Politiques*, n° 21, 2006, pp. 29-60.

Orlandi, Eni. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 2007.

Traba, Marta. *Conversación al sur*. México: Siglo XXI, 1981.

Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada. 2008.

Spivak, Gayatri. ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius* (1998), Año 3, N° 6, pp. 175-235.

Virilio, Paul. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 2003.

LA VILLA MISERIA PORTEÑA EN LA NOVELÍSTICA ARGENTINA. UNA VISITA AL MUSEO DEL SIGLO XX

Sonia Jostic

Universidad del Salvador, Argentina

Sobre la precariedad: travesía escueta

En Argentina, como en otros sitios de Latinoamérica, no son pocos los barrios atravesados por la precariedad. Esta es reconocible tanto a nivel de la vivienda, como de la infraestructura y de los servicios; y se encuentra definida, a su vez, por la ocupación informal de la tierra y una traza irregular de las calles. Las *villas* argentinas constituyen, en definitiva, el equivalente de las *favelas* brasileñas, de las *comunidades* colombianas, de los *cantegriles* uruguayos o de las *barriadas* limeñas, entre otros ejemplos posibles.

En el marco del (en ocasiones, paradójicamente precario) canon literario de la precariedad, la literatura argentina presenta *Villa miseria también es América* (1957) como texto de carácter fundacional. Bernardo Verbitsky, su autor, fue periodista; y es con la impronta de esa mirada que, previamente a la aparición de la emblemática novela, se aproximó al asentamiento Villa Maldonado para publicar una serie de notas en el diario *Noticias Gráficas*, en 1953 (Perilli, 2004), mediante las cuales otorgó a la expresión “villa miseria” una pregnancia de la que dan cuenta ya seis décadas. En la novela, Verbitsky comenta la circunstancia a través de la autoinscripción del narrador, a quien identifica como “alguien”, un “visitante”, que fue recibido en la villa

no sin desconfianza (y) se presentó a sí mismo como periodista. Explicó que debía informarse al público sobre la existencia de esos *extraños* barrios que él conocía desde tiempo atrás, pero sobre los cuales no se permitió

escribir hasta entonces. (...) Hizo preguntas inesperadas, se metió en las viviendas, conversó con la gente (...) prometió escribir en el diario (...).

De esa “nota”, que reveló la existencia de una *realidad hasta entonces escondida*, surgió la designación general de Villa Miseria para ese barrio y otros parecidos. La expresión que el cronista usó al pasar (...) fue inmediatamente adoptada por el que redactó los títulos de la crónica y luego por otros diarios, y el público. (Verbitsky, 1957, 200-202; los subrayados son míos. A esta edición remiten todas las citas de la novela)

Tal como esa voz lo explicita, en la provincia de Buenos Aires se repiten esos barrios “extraños”, pero su extrañeza no se vincula con la excepcionalidad. Antes bien, ella se debe más a la invisibilización, sea esta de índole material, bajo la forma de un muro de tres metros de altura¹; o sea clasista, por el rechazo a ingresar en el “barrio maldito” o “resurrección de las tolderías indias” (39), o “toldería levantada por gentes no menos feroces que los indios” (59), o la “primitiva toldería” que, mucho más irónicamente, también puede ser caracterizada como “moderna” (203)² para “conseguir allí una sirvienta”. Esos asentamientos, de hecho, ya se habían extendido tanto en Buenos Aires (y, por ende, molestaban sobre todo a algunos) que, en el caso de la novela de Verbitsky, sobre sus habitantes pesaba la persecución policial sin real fundamento o sucedían incendios deliberados cuya extinción demoraba más de lo debido. En otras palabras: si bien es durante los años ‘50 (es decir: la etapa peronista) cuando se sitúa la cuestión de la villa como “problema”, en el sentido de que exigió el diseño de determinadas políticas de impacto territorial descentralizador³ y se promovió la construcción de viviendas en zonas periféricas, esas disposiciones no deben dejar de atender un par de consideraciones. Según explican Ballent y Liernur (2014): por un lado, el desarrollo industrial y, con él, la posibilidad de mejorar las condiciones de vida, se concentró en las áreas urbanas rioplatenses y, por ende, atrajo una migración interna (solo posterior a la transoceánica⁴), con la consecuente multiplicación –tan veloz como exponencial– de los asentamientos precarios; y por otro, estos respondieron, asimismo, a una lógica populista consistente en un congelamiento de alquileres que frenó la construcción por parte de sectores medios, pero no el aumento de las instalaciones miserables. En definitiva, el punto álgido del asunto dista de ser su origen: aquel tiene lugar solo cuando, a pesar de las maniobras invisibilizantes, la villa desborda e impone su miseria, por lo que el punto de partida requiere una localización bastante previa.

En rigor, los datos sobre la existencia de las primeras villas bonaerenses deben situarse durante las décadas de 1920-1930 (Camelli y Snitcofsky, 2012; Jauri y Yacovino, 2011; Snitcofsky, 2013), momento saturado por la presencia de los márgenes en una literatura especialmente afectada por una “reestructuración de los valores a partir de los que (...) organiza los

materiales sociales y organiza las poéticas.” (Sarlo⁵, 2007: 181). Más allá de eso, las causas de la aparición de las villas se vinculan con los efectos negativos generados por el derrumbe en la demanda internacional de materias primas y por los problemas ocupacionales desatados por la Gran Depresión. Se considera que “Villa Desocupación”⁶ (también conocida como “Villa Esperanza”⁷) fue el primer asentamiento conocido como *villa* en Buenos Aires, ubicado originalmente en el barrio de Palermo, pero demolido y relocalizado, luego, en galpones que se hallaban en terrenos cercanos a la última dársena de Puerto Nuevo⁸, tras el desalojo compulsivo que la Junta Nacional de la Lucha contra la Desocupación tuvo a su cargo durante el gobierno de Agustín P. Justo (Snitcofsky, 2013). En otras palabras: si la morfología entreverada de “Villa Desocupación” supo ostentar una vocación de desafío en la gloriosa Buenos Aires, pronto fue segregada hacia el suburbio para atenerse, desde allí, a la marginalidad de los espacios estigmatizados.

Resulta sugerente la afirmación de Adrián Gorelik según la cual “Los años veinte son los años del suburbio como tema urbano, literario y político.” (2013, 98) Y de ella deriva el impulso (paradójico, si se quiere) de continuar mi búsqueda hacia atrás. Porque la supervivencia del nombre “Villa Desocupación” no se corresponde, reitero, con ninguna excepcionalidad sino con la irreverencia de su inicial localización palermitana. En este sentido, Valeria Snitcofsky señala la existencia de otros barrios informales periféricos como el “Barrio de las Latas” (en la zona de Parque Patricios y Nueva Pompeya, mencionado en el tango homónimo que Carlos Gardel interpretó en 1926) así como otro asentamiento cuya miseria ni siquiera le habría asignado su propio nombre pero sí el “aire de familia” con el Barrio de las Latas, situado en la zona de Bajo Belgrano⁹. Aquel “Barrio de las Latas” –hecho de maderas y latas que se empleaban para construir “viviendas” lo suficientemente altas para preservarse de las inundaciones- también era conocido como “Barrio de las Ranas”, debido, precisamente, a esa condición anegadiza del terreno, apta para el desarrollo y proliferación de batracios. Se trataba de sitios dedicados a la “Quema” o incineración al aire libre de toda clase de residuos, en los que la literatura al respecto identifica la práctica del cirujeo¹⁰. (Paiva, 2006; Villanova, 2009) De aquí, entonces, mi reparo en *Historia de arrabal*, de Manuel Gálvez (1922), una novela que –sin eludir el “imperativo de higiene” arrastrado desde el naturalismo de fines del siglo XIX (Nouzeilles, 2000)– se atreve a representar, aunque más no sea soslayadamente, el Barrio de las Ranas para sostener la tesis –de índole moral– que su novela articula¹¹.

El museo. Una visita guiada por el verosímil

Un recorrido a lo largo de una posible serie novelística respecto de la villa del siglo XX resulta, en cierto modo, contradictorio, dado que postula la idea de un *museo de la contemporaneidad*. Un tanto convencionalmente, la representación de la miseria literaria ha sido leída desde la tradición realista, habilitante de una concepción quizá prejuiciosa de estas novelas como envejecidas, anacrónicas y, en ese sentido, piezas de un museo también percibido de manera prejuiciosa. Convengamos que, al menos en sus orígenes, el museo estuvo pensado como una institución destinada fundamentalmente a recuperar y a resguardar; pero una interpretación más remozada destaca su enfoque actualizador, resignificante, recreador e interpelante, tanto de los tesoros que aloja como del público asistente. En este sentido, la presente comunicación se propone un derrotero a través de un renovado (y joven) museo literario de las villas.

Las villas literarias del pasado siglo han sido escritas (y leídas) en clave realista. Desde las “carencias” que se le adjudican a Gálvez debido a la permanencia de sus representaciones “en un plano superficial, sin alcanzar la intensidad que confieren una concepción narrativa sólida o el arduo trabajo con la materia verbal” (Gramuglio, 2002, 151) hasta las novelas que rodean un momento de polémica candente sobre el realismo en Argentina, el liderado por las voces de Héctor P. Agosti (1963) y Juan Carlos Portantiero (1961), quienes consideran la emergencia de un nuevo realismo tendiente a habilitar posibles combinaciones entre realismo y experimentación formal¹². En esta coyuntura, ubico *Villa miseria también es América*¹³.

En tanto realistas, la estética de estas novelas tiene en el verosímil (realista) su punto de sustentación y su pivote organizador¹⁴. En su insoslayable “Introducción” a *Lo verosímil*, T. Todorov revisa, brevemente, la polisemia de la categoría y se detiene en el empleo, a su decir, “actual”, es decir: como “ley discursiva” que disimula sus dispositivos retóricos con el objeto de producir lo que, en esos mismos años, R. Barthes denomina “efecto de realidad” (1968). J. Kristeva es categórica en cuanto al carácter específicamente retórico del verosímil:

El sentido de lo verosímil no tiene sentido fuera del discurso, el conexión entre objeto-lenguaje no le concierne (...). El sentido verosímil *simula* preocuparse por la verdad objetiva; lo que le preocupa efectivamente es su relación con un discurso en el que “simular-ser-una-verdad-objetiva” es reconocido, admitido, institucionalizado (Kristeva, 65; el subrayado es de la autora).

Ahora bien: por muy “ilusoria” que sea la transparencia del vínculo entre signo y referente, el texto debe tratar “de hacernos creer que se

conforma a lo real"; el propio Todorov lo reformula: "... dicho de otro modo: lo verosímil es la máscara con la que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por *una relación con la realidad*" (Todorov, 13; el subrayado es mío). Por lo tanto: por muy inscripto (solo) en el discurso que se encuentre el verosímil, este debe "*simula(r)* preocuparse por la realidad objetiva" (Kristeva) para construir dicha "ilusión" a fuerza del escamoteo de los procedimientos. En otras palabras: el verosímil no es absolutamente "libre" sino que debe contemplar ciertas restricciones encaminadas a ejecutar un esfuerzo, digamos, *extra*, que le exige *conformidad* con lo real y un ejercicio de *simulación*. Lo verosímil se yergue, entonces, como cualidad, como principio que articula una "estructura de conjunto referencial resultante de (la) mezcla de elementos referenciales y elementos *semejantes* a aquellos" (Rodríguez Pequeño, 133; el subrayado es mío), que es más verosímil cuanto más saturada de referencialidad o apariencia referencial se halle.

Y es en este punto donde advierto una fisura por cuyo margen se cuela la alternativa de una lectura otra, la de un realismo estriado, en las novelas citadas. En *Historia de arrabal*, se cuenta la "caída" de Rosalinda en la prostitución, a lo que es impulsada por el Chino, un malevo de cuya influencia no puede rescatarla otro de los personajes, Daniel Forti, de quien Rosalinda está enamorada pero a quien inexplicablemente asesina, en contra de su propia voluntad y a instancias del malviviente. Rosalinda y el Chino se refugian en el mundo delictivo del arrabal, y en un momento dado, a lo largo de su errancia, viven, específicamente, muy cerca de la villa Las Ranas, a la que se califica como "siniestra":

El malevo se la llevó a vivir a una casucha miserable, compuesta de dos cuartos, próxima al siniestro Barrio de las Ranas. No era aquello una casa, sino una pocilga maloliente, que se inundaba con el agua de las lluvias y donde entraban y salían enormes ratas. Y empezaron para Rosalinda los desesperados días ignominiosos. Sufrió los golpes más brutales, las palabras más injuriosas, el desprecio, las burlas soeces, todo lo abominable que una infeliz criatura puede sufrir en este mundo. (...) (Era) vigilada día y noche por el Chino y por los malos hombres y mujeres que en la misma casa vivían. Peor era aún para la conciencia honrada de Linda, el verse obligada a ser cómplice de aquellos delincuentes, oyéndoles sus conversaciones criminales, sus proyectos de robos. Y peor era todavía, mil veces peor que todo, el tener que someterse a las caricias del malevo y soportar sus besos y entregarle su cuerpo (...). (35)

Lo que resulta interesante de la novela de Gálvez es la puesta en jaque del verosímil realista: si Rosalinda acepta la prostitución (y el asesinato) es porque el Chino ejerce sobre ella "una fuerza misteriosa que evoca el mesmerismo" (Gramuglio, 2002: 160). La muchacha deviene voluntad

y materia inerte frente a la mirada de aquel¹⁵:

El malevo había clavado los ojos en los de Linda y parecía como que quisiera penetrarla. Ella resistió un momento aquella mirada dominadora, negra, brutal, aquella mirada que golpeaba en sus ojos femeninos como una cosa material, (...) que tenía un no sabía qué ella de incomprensible, de fatal, de espantosamente perturbador. (19) Rosalinda sentía que aquellos ojos se internaban a través de los suyos hasta lo hondo de su alma; que se apoderaban de todo lo que ella tenía en su espíritu y su corazón (...) Y en esos momentos se volvía inconsciente. Perdía todo movimiento y se quedaba como un ser pasivo, sin personalidad; como una cosa sin voluntad ni alma. (Gálvez, 1980: 21)

Reacciones, estas, que al propio Chino sorprenden (gratamente), pero que no comprende porque escapan a cualquier razón y lógica¹⁶. Por lo tanto, leo aquí la anomalía del verosímil realista de *Historia de arrabal*, activada por la intervención de aspectos vinculados con la religiosidad practicada en el universo de la villa: su fermento sincrético, la diversidad porosa y múltiple de las creencias siempre ajenas a formas estandarizadas, institucionalizadas y ortodoxas (Míguez y Semán, 2006; Suárez, 2015).

A su vez, unas décadas más adelante, Verbitsky suscribe el realismo tradicional desde la que considera “debe ser la posición del escritor en el mundo de hoy (:) lucha(r) en favor de la causa del hombre con su herramienta literaria” porque “Sólo en los lectores una literatura cobra realidad.” (Verbitsky, 1958) Cabe pensar esa convicción –que implica la proximidad entre arte y vida– en el complejo marco intelectual y literario reconstruido por Carmen Perilli en relación con la etapa peronista, cuando “la literatura (...) entró en hibernación” (Perilli, 2004: 545 –nota 1–) al punto de naturalizar el realismo característico de las dos décadas previas; pero Verbitsky es situado por la crítica en una suerte de transición llamada a detonar con fuerza tras la caída del peronismo, cuando el modelo realista se constituye en arena del debate literario en el que ya se ha reconocido la influencia de Agosti y de Portantiero, cuyas voces exceden, en rigor, lo estrictamente literario para anexar la función política a la literatura. Creo que en tanto figura en cierto modo intermedia, no es casual que si bien los avatares que recorren *Villa miseria también es América* corresponden al lapso postrero del peronismo con el cual el autor discute en su texto¹⁷, Verbitsky opta (paradójicamente, si se tiene en cuenta su voluntad identificatoria entre lo intra- y lo extraliterario) por la representación de una villa *imaginaria* –y no sostenida por un referente específico– en su novela. Esto no le impide volcar allí “una honrada fidelidad a sí mismo, que es tal vez el compendio de la mayor valentía artística y humana”¹⁸, lo cual se traduce en su ánimo “humanista”, en su idealizada percepción del universo villero¹⁹, cuando no en la “fascinación populista” que le

atribuye Gorelik (2004:135). Es interesante que la voz del periodista de *Villa miseria...* se ocupe especialmente de destacar que “ese barrio no se parecía a la antigua Villa Desocupación, de Puerto Nuevo, que tampoco era la Quema, ni sus pobladores delincuentes, sino trabajadores que no encontraron vivienda al encontrar trabajo.” (202; el subrayado es mío) Y que, de algún modo e inversamente, los personajes nombren la villa de modos diversos como Villa Maldonado (por el arroyo cercano) o Barrio Hortensio Quijano (en homenaje al vicepresidente de la nación); incluso se especifique que el nombre se modifica de acuerdo con las condiciones climáticas y el estado de ánimo: “Ahora que está lloviendo no era ni siquiera Villa Mugre o Villa Perrera, (nombres) que le adjudicaban al azar de un matiz sarcástico de sus conversaciones los vecinos de tan hermoso lugar.” (35)

Dentro de la economía realista de *Villa miseria también es América*, hay, sin embargo, una referencia explícita a la inverosimilitud; y esta tiene lugar ante la perplejidad con la que la ciudad percibe la presencia villera y, en ese mismo gesto, la condición dual de su urbanidad: “Una mañana cualquiera, Buenos Aires descubrió un espectáculo sorprendente: al pie de los empinados edificios de su moderna arquitectura se arremolinaban infinidad de conglomerados de viviendas miserables, una edificación enana²⁰ de desechos *inverosímiles*.” (39; el subrayado es mío) Una mañana cualquiera, por lo tanto, Buenos Aires descubrió aquello que, eventualmente, no debería haber aparecido y, por ende, no debería haber sido visto; una mañana cualquiera, Buenos Aires se sorprendió ante lo *siniestro*. Pero hay, más aún, un pliegue, un grumo, una rugosidad que se materializa en un personaje que la novela de Verbitsky resuelve de modo sugerente: se trata del Espantapájaros –o, también, Don Limbo–, el único que carece de nombre dentro del nutrido coro de personajes y el único que abandona la villa tan enigmáticamente como había llegado a ella. Sus circunstancias vitales –hay que admitirlo– responden al imperativo verosímil: el Espantapájaros es un militante estudiante universitario, secuestrado y torturado por la policía peronista por haber participado de un acto sedicioso consistente en la adhesión a unos huelguistas, tras lo cual es abandonado en las inmediaciones de la barriada, por lo que sus reacciones bien pueden responder a la locura. Sin embargo, a lo largo de las páginas, la construcción del personaje prosigue de una forma tal que el verosímil realista es seducido, y aun eclipsado, por la extrañeza: el Espantapájaros es alguien que procede de un universo ajeno y su locura (efecto de la tortura) asume muy peculiares rasgos. Se lo describe como “un hombre de barba desordenada, cuyo rostro tenía (...) *expresión de nazareno*” (45; el subrayado es mío); que despierta, repentina y sin razón aparente, del mutismo en el que estaba sumido desde hacía tiempo. Pero “el nazareno” también revela otro rostro, capaz de desplegar “una

expresión *diabólica*” en ocasión de delirios que lo hacen presa de una “obsesión ambulatoria” y durante las cuales se viste con un impermeable negro y un viejo sombrero para atravesar la Avenida General Paz bajo la lluvia (¿apocalíptica?) y así, “grotescamente exaltado”, descubrir aquello que estaba “presintiendo”, y que no era sino la multiplicación expansiva de las barriadas:

Estoy loco, colecciono barrios de latas, soy el propietario secreto de todas estas cuevas, de todos estos caseríos inmundos. Sus ocupantes lo ignoran, pero todo esto es mío, me pertenece, y esto se hará público algún día. (...) El delirante barbudo miraba a su alrededor con una loca intensidad, olvidado de sí mismo, absorbiendo ese entorno (...) Le parecía estar en un lugar muerto y abandonado. (...) Debía parecer el arquetipo de los cirujas, el *espíritu de la Quema*, el barbudo *genio de la Basura*. Qué mejor para descansar que tirarse en ese barro y quedarse extendido con *los brazos en cruz* sobre ese cenegal semiinundado. *Alzó su bastón* como para indicar algo y lo dejó inmóvil como si escuchara su propio pensar en fluir de cantinela. *Hermanos*, me quedaré con ustedes. Enlodado y enterrado en esta charca. *Hermanos*, pido y quiero que me admitan, soy un espantapájaros. Ya siento que mi médula es un duro palo de escoba. Y mi cabeza es una pelota de trapo y un sombrero. La lluvia apaga mi gesticulación de loco. Me aplastaré en el barro y al *resucitar* después, extenderé los brazos; así todos me verán, *crucificado* en la lluvia. Y creceré y me alzaré, *me elevaré* hasta ser el espantapájaros de las taperas y extenderé mis brazos, no para bendecirlos, para *exhortarlos a que me sigan*. Somos las ratas y los murciélagos, menos que eso, somos los gusanos que nacen en toda la podredumbre, pero podemos arrastrarnos. Hagamos la marcha de los gusanos, que *las sombras y los espectros* salgan a la luz, una marcha de todos los barrios de las latas, que se movilicen las casuchas y echen a andar, en un gran desfile de todas las Villas Miserias, que salgan de sus repliegues en los que crecen como alimañas ciegas, para que la ciudad los vea, para presentar sus saludos a las casas de verdad, a los hogares de los seres humanos (66 a 68; los subrayados son míos)

Un delirio, es cierto; pero un delirio que no es cualquiera. El del Espantapájaros es un delirio cubierto por cierta pátina mística: de él se dice que es “nazareno” y “diabólico” porque, como lo sagrado, es ambiguo y, por ello, simultáneamente venerable y/o execrable. En su alocución, la crucifixión y la resurrección del dogma se combinan con el paganismo convocado por el espíritu de la Quema y el genio de la Basura. Y el sermón de la montaña (de basura) se yuxtapone con una procesión, destinada a azuzar la incredulidad de “las casas de verdad” que, como la ciudad, deben ser forzadas a ver aquello que no desean. desatando la posibilidad de una lectura diferente de la habitual para incorporarse en un itinerario que continúa a través de textos de la segunda mitad del siglo XX.

El verosímil realista en fuga o la (re)poetización de la novela²¹

La crítica ha leído la muy peculiar poética que atraviesa la narrativa de Daniel Moyano desde diversos lugares. Por un lado, como un posible “cierre de ciclo” de la literatura que el *boom* en clave mágicorealista supo expandir; de acuerdo con ello, es posible identificar en su producción “un atributo de identidad pero (sin) afecta(r) lo que de por sí eran sus valores originarios.” (González, 2000: 428). Por otro lado, Martín Prieto apela a la controversial noción de “zona” para referirse a un grupo de escritores (entre los cuales ubica a Moyano²²) embarcados en la tarea de “construir una poética narrativa desde el interior del país enfrentándose, por un lado, a la narrativa ‘de Buenos Aires’ representada tanto por los narradores protagonistas del grupo *Sur* (...) como por sus antagonistas (...) y, por otro, a las convenciones pauperizadas de la literatura del interior, regionalista” (Prieto, 1999: 345). Tal iniciativa —explica Prieto— dio lugar a la figura del “vanguardista en la provincia”, refractario a la tradicional tríada folklorismo-paisajismo-pintoresquismo para ocuparse, en cambio, de la incidencia que la relación entre la gran ciudad y el interior tiene sobre sus personajes. Sin discutir esas posiciones (sino, más bien, complementándolas), agregaría, por mi parte, la pertinencia que para acceder a una escritura como la de Daniel Moyano (y otros) pueden tener las consideraciones que Julio Cortázar explicita en su “Teoría del túnel” (1947), cuando piensa en los “no surrealistas” sino en quienes, por no serlo, precisamente, no reducen el surrealismo a instrumento. Cortázar augura esa línea para el futuro de la novela; y es desde esa consideración que se dirige a aquellos escritores que “en modo alguno rechazan la filiación tradicional, pero a quienes oscuras urgencias convencen de que sólo con una intensa asimilación de contenidos poéticos podrán vivificar —en compromiso estético— lo literario, y mantener viva su evolución paralela a las apetencias del tiempo” (Cortázar, 1947, 109).

Entre las novelas de Daniel Moyano, recorto, en este caso, *El trino del diablo* (1974). Su protagonista, Triclinio, está doblemente marcado por la marginalidad: es indígena y músico; esto es: músico en un pueblo de la provincia de La Rioja fundado desde la equivocación y donde permanentemente aparecen decretos que demandan de sus ciudadanos la capacidad de adquirir algún oficio “útil para la vida”, como trenzar cueros, capar toros, cabalgar, ordeñar... Aun así, Triclinio logra encontrar la “utilidad” de su violín y exponer su extraordinario talento en ocasión de las serenatas de moda, que, como toda moda, conoce su fin, lo cual conduce a la proscripción musical debido a que se teme que “tantos violinistas form(e)n un ejército y que en caso de que esa gente, en vez de música, esco(ja) el camino de la subversión, no h(aya) capacidad operativa para contenerla.” (1974: 16). Triclinio es sucesivamente rotulado como un

“no-necesario”; luego, como un “residente obligado”; después, como un “desubicado”; y finalmente, como “desarraigado”. Sin otra alternativa más que irse a Buenos Aires, el personaje emprende su éxodo llevando consigo el exquisito violín que perteneciera a San Francisco Solano y que le fuera obsequiado por un sacerdote de su pueblo. A diferencia de La Rioja, en Buenos Aires la música no solo no es proscrita sino que, además: “Acá todos somos violinistas y todas las pensiones son para violinistas, pero no para ganarse la vida (...) sino para combatir en el fondo cierto spleen heredado de los ingleses.” (39) Pero resulta que casi ningún violinista porteño toca realmente el violín sino que simulan hacerlo, ejercitándose en ausencia del instrumento. Triclinio se establece en Villa Violín, “un barrio de emergencia” que la novela describe en un capítulo sugestivamente titulado “América”²³ y donde vivían todos los violinistas sin posibilidades.

“Villa Violín estaba separada del Buenos Aires y del resto del país por un arroyo podrido²⁴ cuyas aguas, sin embargo, llenas de restos orgánicos, servían para regar las huertas...” (60). Se trata de un

disparate de caserío (cuya pobreza (era) total (pese a lo cual) estaba bien decorado, aunque en realidad todo el barrio era solo una decoración. Había dos callecitas trazadas en forma de eses en los costados de un puente elevado, en cuya cúspide, a modo de bandera, habían puesto una gran clave de sol hecha con alambre de púa sacado de las barricadas. (...)

El barrio tenía la forma de un violín y estaba separado de la ciudad por lagunillas y pantanos y una vía férrea, que en una parte considerable de su trazado constituía el contorno derecho del instrumento. (53)

Pero así como la villa tiene la inverosímil forma de un violín y, por eso, es un violín *aparente*, también la disposición corporal de los violinistas dialoga con la *apariencia*: los habitantes de Villa Violín son, en su mayoría, ancianos artríticos que *parecen* violinistas por la postura forzada en la que, cual estatuas vivientes, quedaron inmovibles sus esqueletos, *aparentando* el gesto de un músico montando un violín al hombro. Es que, paradójicamente, “nadie tenía violín en Villa Violín”²⁵. La decoración de la Villa es una suerte de escenografía del reciclaje sonoro, donde

cada vez que soplabla el viento se movían los numerosos objetos de alambre colgados en las paredes. Había colgados también muchos instrumentos musicales de lata, de formas artríticas, que sonaban cuando el viento alcanzaba cierta intensidad, además de los adornos de lata, partituras hechas con tachuelas arandelas y bulones y otros objetos no identificados. (55)

Y el color rosado de las casas no respondía al ejercicio de otra posible faceta artística de los músicos sino a que

los camiones hidrantes que pasaban por allí cada vez que había disturbios en el centro, y fumigaban la villa con agua coloreada en busca de refugiados. (...) el agua herrumbra sus paredes y agudizaba los procesos reumáticos y artríticos que padecían los habitantes (...) como los tenían (los dedos) torcidos por la artritis se los estiraban hasta ponerlos casi derechos para que apoyasen bien en las caladuras de la maderita usada para tomar las impresiones digitales. (54)

En el marco escenográfico de Villa Violín se ensayaba con cierta regularidad, pero los ensayos también habitan el universo de la *apariciencia* porque, en realidad, se trataba de conciertos (como en el caso del "Concierto para dos cámaras de auto y gases lacrimógenos"). Y si algún músico afinaba a la manera clásica, era designado alcalde de la villa a lo largo de ese día (es decir: ocuparse del barrido y limpieza, atender a las asistentes sociales y otras tareas que lo convertían en "el tipo más molesto de la villa por varias horas"). O sea que afinar clásicamente tenía como consecuencia el "castigo" correspondiente a cierto ejercicio del poder.

Villa Violín "Se componía de distintos sectores según la parte del violín a que correspondiese cada uno. Así había quienes vivían en la trastera, los del puente, que eran los más pudientes de la comunidad, los de la mentonera, y los de las clavijas, que eran decididamente el lumpen." (53-54) Como era de esperarse, Triclinio fue alojado en un ranchito de lata ubicado en la clavija del Re, que compartía con seis violinistas artríticos.

En alguna de las citas seleccionadas asoma la violencia de los tiempos vividos (camiones hidrantes para evitar disturbios, fumigación de la villa, ...). El cuerpo de Triclinio también conoció las lesiones producidas por esa violencia: sometido a chorros de agua que incluían balas de material plástico que eran absorbidas por la sangre, sus piernas supieron acusar recibo del dolor. Aunque Villa Violín está aislada de la ciudad, hasta allí llegaban los sonidos urbanos: explosiones, repiques de metralletas, corridas, tanques de guerra; y también las visiones de humos varios: los de las granadas así como los de los autos y las fábricas. Podría pensarse que el aislamiento de Villa Violín es, asimismo, *aparente*, ya que subrepticios vasos comunicantes convocan algunas circulaciones más o menos peligrosas de acuerdo con su dirección: la de Ufa (asistente social que encubre su luego revelada condición de hija del Presidente de turno) hacia la villa; y, por otro lado, cierto contrabando de partituras de música experimental que los artistas artríticos de la villa se ingenian para hacer llegar al Teatro Colón, no sin que semejante provocación les ocasione consecuencias. Por eso, Ufa explica a Triclinio:

Se lo he dicho muchas veces a tus seis amigos, que son los compositores del grupo, les he dicho muchas veces que se abstengan de mandar sus *obras subversivas* al teatro, pero ponen unas caras de angelitos que dan lástima, declarándose inocentes, después me tiran semifusas de alambre, porque todos me pretenden, pero todo queda allí y seguimos tan amigos como siempre. Lo que yo quiero, entendeme bien, no es prohibir sus juegos, que *vistos desde un nivel oficial pueden parecer*²⁶ peligrosos, sino evitar que los descubran y los fumiguen otra vez con esas horribles aguas colorantes, que herrumbran sus artritis y sus casas. (78; los subrayados son míos)

Es que, señala Ufa, de manera pretenciosamente pedagógica e involuntariamente frívola, en otra ocasión:

(...) en Villa Violín el amor es una cosa tan normal como la artritis o la música experimental. Es decir, felices como son en su *exilio*, el amor se les da por añadidura. Ellos, por su condición de *exiliados*, no tienen sobre sus espaldas ningún peso *que cuente ni son responsables* ante la Historia de los destinos del país. Porque *esto, pese a todo, es un país*. Isn't it? Pero nosotros tenemos en casa *las armas* que usaron nuestros abuelos para *defender las fronteras*, y un álbum fotográfico familiar que si te lo muestro te caés de espalda. (80; los subrayados son míos)

Vivir en la villa es, por lo tanto, un exilio de los "otros" que, irresponsables por naturaleza, no sirven (y hasta están, en cierto modo, impedidos de ello) a la Patria porque tal tarea solo incumbe a quienes portan las armas por herencia.

De la mano de Ufa, Triclinio no solo llega a conocer el Teatro Colón sino hasta al propio presidente de la nación, padre de aquella, quien ejecuta la sonata *El trino del diablo*, de Giuseppe Tartini. Las rápidas alternancias del trino²⁷ comienzan a entreverarse con ruidos y temblores del edificio, que, además de anunciar la avanzada de setenta tanques en dirección a la Casa Rosada en son de una guerra que culminará en la deposición del presidente, promueven la revelación que, finalmente, quita el manto de las múltiples *apariencias* para dar a conocer una oscura *realidad*:

Pero no era temblor. Eran los *torturadores*. Los mismos que dejaron artríticos a tus amigos de la villa. Porque esa artritis, aunque *ellos lo oculten*, no es por la humedad o la falta de ejercicio. Es por la *picana eléctrica*. Eran los torturadores los torturadores los que hacían temblar el edificio desde abajo. Anteayer agarraron a un muchacho como vos y lo tienen o lo tenían allí, *extraviado, extrayéndole la piedra de la locura, para lo cual previamente le extraen el cerebro*. (105; los subrayados son míos)

La ejecución de la sonata opera, por lo tanto, como musicalización de un espectáculo demoníaco²⁸ que, en cierto modo, Triclinio invert-

irá cuando, cual flautista de Hamelín, conduce a los propietarios de armas y objetos de tortura hacia el Río de la Plata, en cuyas aguas los torturadores arrojaron sus instrumentos²⁹. Como consecuencia de dicho suceso, el nivel de las aguas ascendió hasta cubrir partes de la ciudad (y, agregaría por mi parte, probablemente anegara también –y, en cierto modo, anulara. Also, as you may have seen. I put in a ticket for IT to delete a few of the Library\$ folders that are ready to go. el “arroyo podrido” que separaba a Villa Violín de Buenos Aires y del resto de Argentina). Y aunque el nuevo gobierno “anunció su propósito de hacer desaparecer a Villa Violín (...) el pedido del Papa, de la Cruz Roja internacional y de diversos clubes de todo el mundo, se los dejó para que (los villeros) viviesen allá sus últimos años.” (116) Triclinio regresa, entonces, a la villa, donde se intenta una recreación de la Patria desaparecida (dado que La Rioja había sido repartida entre distintas provincias y ya no existía). En Villa Violín se conservan algunas *apariencias*, como la luna de utilería bajo la cual se interpreta “el concierto para gatos y bocinas distantes”; y con los *aparentes* temblores en suspenso y en ciernes³⁰.

Cuando la hipérbole enrarece el verosímil (realista). Una poética del exceso

Punto 1: cuando el narrador recuerda al rengo Bazterrica, centra su “rareza” en que se trata de

un cuarentón refinado y hasta culto, que en su juventud, transcurrida en Barracas, había ofrecido un par de conciertos de violín en el Deportivo Alvarado, y hasta había sido profesor y concertista de viola, como el gran maestro Moyano que hoy anda puteando por las mañanas a los gallegos por el tráfico insoportable de Madrid³¹. (48)

El (inverosímil) reconocimiento de Moyano como “maestro” por parte de ese narrador (dada la condición socio-cultural de este) no remite a una proximidad estética entre las escrituras de Moyano y de Asís; pero sí, creo, a cierta voluntad de “azuzar” –con alcances diversos- el verosímil cada caso.

Punto 2: “Era, parecía, pura irrealdad.” (Asís, 1982: 85) Así define los acontecimientos (ya ocurridos hace bastante tiempo) quien los narra: el personaje Juan Domingo González (alias Sandro³², debido al parecido con el artista), único sobreviviente (por ser único exvillero) de la masacre emprendida por “azulías” (policías) y “verdicos” (militares). Su interlocutor es Zalim³³, cuya voz nunca interviene explícitamente.

En *La calle de los caballos muertos* (1982³⁴; aunque el autor menciona asimismo, en ocasión de la fecha, una primera versión que sitúa en 1977), se apela a un recurso literario que ha sido considerado como “común en

la narrativa argentina que se produjo en los años del proceso militar³⁵ (Burgos, 2001: 143), a saber: la reproducción conversacional. La aparente frecuencia del procedimiento se explicaría en términos de una valoración del diálogo (bajtinianamente concebido, agrego yo) como dosificador y complejizador de los significados autoritarios que saturan el discurso. La novela de Asís constituye, a su vez, un *bildungsgroman negro* (2001, 144) a lo largo del cual tres primos-hermanos tucumanos han terminado recalando en la Villa Lapi porteña, desde donde incurrir en el aprendizaje gradual del delito y la crueldad hasta *aprender* cabalmente a ejercerlos en proporciones exponenciales (¿irreales?) en el marco del fútbol³⁶. Sandro, el Gato y Ramón –al igual que todo aquel que, como ellos, únicamente accediera, durante el espectáculo futbolístico, a los tablones de las graderías de “la popular”– consideran a los “plateístas” –que son aquellos espectadores que pueden ocupar los asientos en la platea– como enemigos (en el sentido más amplio posible del término) y contra ellos descargan toda la ferocidad de su resentimiento³⁷. Como contrapartida, la segunda parte de la novela ofrece la campaña “higiénica” que el Estado ejercerá –no sin escatimar crueldad– en nombre de aquellos “plateístas”, que, en rigor, también resultan víctimas de dicha operación. En el marco de la novela, los responsables encargados de la asepsia son denominados “Aladinos”, dada la irónica posesión de una lámpara cuyo genio hace desaparecer –esto es: “chupa”³⁸– a las personas. De los jirones de un tejido social deshilachado por completo, resulta un “ex país” (113) en el que la vida humana dista mucho de tener algún valor. Las canchas de fútbol ostentaban un público cada vez más nutrido y al mismo tiempo heterogéneo, pese a la pátina de semejanza con que pretendía disimular las diferencias:

Algunos eran desfachatadamente curiosos, raros, fácilmente reconocibles por la aureola, por el tufo azulía; por más inteligentes y dúctiles que fueran los *sérpicos*, siempre había un detalle o gesto que los delataba. (...) En apariencias, eran iguales, pero irreparablemente azulías; en general también procedían de la popular, aunque defendieran los privilegios de los plateístas. La *infiltración* se notaba, no había sábado o domingo que no terminara sin bajas, pero no los bajaban durante los trabajos, los hacían *chupar* después, a la salida o durante la semana. (...) decían que el fútbol ya era una anarquía (...) bajaron a muchos *patoteros reales*, a ellos directamente los *masacraban* porque *había permiso para destrozar*; los sometían, en la tormenta, a tormentos extraordinarios, era el show catastrófico del alarido, ritmo fantástico de *cablecito y piletita*³⁹, era la piedra libre para la sangre y el horror, los que no soportaban la patética intensidad del show se quedaban como petrificados, los ponían entonces a disposición de la magia, en realidad era el show de las sorpresas. Tenían los verdicos, aparentemente, una maravillosa lámpara mágica, *convertía* pavorosamente *los cuerpos en aire*, nunca supimos con exactitud qué les

pasó a varios miles de boquenses, de qué extraña manera *se transformaban en vapor, en recuerdos, en nada*. Y por si no bastaran, entre los azulías, los verdicos y muchos de los servicios de auxillio, *hacían evaporar también a los amigos de los esfumados, a los parientes*, ocurría que si tenían que ir a levantar a alguien y no estaba, no podían (...) volver con las manos vacías, a lo mejor los inefables de arriba supondrían que no cumplían con el deber y los encargos, y por eso, sólo por eso, tenían que ensuciárselas, *algo había que cargarse, aunque fuera un hermano o un niño*. (120-121; los subrayados son míos)

Ahora bien: la Villa Iapi se ofrecía como asentamiento de “cabecitas negras” procedentes de Tucumán, autopercibidos como una “raza menor” (37) y habitantes de un escenario-criadero de violencia y promiscuidad:

Los padres eran, casi, unos desconocidos. Estaban *desparramados*. Desde que cerraron varios ingenios en Tucumán que habían emigrado, como tantos miles, para salvarse, hacia cualquier parte, Córdoba o Rosario, sobretodo Buenos Aires. Salieron con la tácita esperanza de ser tratados, en algún sitio, como gente, como personas, eso costaba. (...) De las madres había no tampoco noticias, si desde que los primos, de muy chicos, se vinieron con los tíos igualmente *desbandados*, a la Capital, no volvieran a verlos, les creció el olvido tanto como la necesidad. (26; el subrayado es mío)

Ya instalados en Buenos Aires, se especifica que

La genealogía inmediata era (...) algo sinuosa, desordenada. Porque el Sandro y el Gato eran, aparte, medio hermanos; en realidad eran menos que hermanos pero más que primos. Ambos tenían el padre en común, compartían con Ramón el apellido, González; don Perfecto González era un tucumano muy alto, pesadón, tiernamente cruel, prepotente, sensible, peronista, manejaba con destreza el cuchillo tanto para trabajar, para comer, para matar (...). Sin embargo el Gato y el Sandro tenían madres diferentes, aunque hermanas entre sí, nunca supimos la de quién, el olvido pugnaba también para que ni siquiera fuera importante averiguarlo, era lo mismo. (...) El padre (de Ramón se encontraría) en la muerte; probablemente la madre andaré por cualquier villa miseria del Gran Buenos Aires, algo parecido. El más joven de los primos (Ramón) nació por culpa de una violación innecesaria; su madre, la Alcira, tenía entonces catorce años, era la hermana menor del Perfecto González. El violador no llegó a identificarse nunca, aunque se sospechaba con firmeza y algún dato, de un vigilante viejo que a los pocos meses murió machado; el parecido del chango estimularía, más tarde, la sospecha. De la madre tampoco supieron más nada (...) (26-27)

O bien

Y alguna que otra tarde, cuando pegaba el faltazo a la gomería de Bruno, la Natividad (tía) dormía la siesta con el Gato (sobrino) (...) Y le tocaba la Natividad, con un solo dedo, los músculos que brillaban: paseaba el dedo por el pecho, por las piernas, por ahí, repetía enseguida el mismo circuito pero con la punta de la lengua, después con toda la lengua. Alta, abundante, pelo negro y largo, ojos buscones, tetona hasta la exageración, culona y puta como ninguna la Natividad lo devoraba larga y prolijamente al sobrino a la hora demorada de la siesta (...). Si había que amar a la tía, el Gato la amaba, alta y trabada la verga, con uniforme contundencia, con efectividad sensual, y hasta con pasión, le diría, jactándose, sobre todo, de hacerla acabar primero a la bestia. El Gato se ufanaba, decía que tenía un cuerpo privilegiado que le permitía ser resistente, y por eso, recién después de haberla hecho acabar a la desorbitada, él se disponía, concesivo, a acabarle. Y como a la tía le fascinaba también que acabaran juntos, acababa la muy puta por segunda vez, acaso después tenía otro orgasmo súbito y como de yapa, y recién tal vez después del cuarto de ella el Gato se destrababa. (44)

De un magma de descontrol, gritos, bofetadas, golpes, insultos, ... se componía el "lenguaje" de la villa, que por lo general obedecía a una lógica de la gratuidad y no de cierta "causalidad":

El Joaquín estaba, pero siempre ausente estaba. Decía que trabajaba en la construcción, pero lejos, en general a cientos de kilómetros, improbablemente encontrara una pared más acá de Chivilcoy, y edificaba para otros, también, mentía, en Rosario, en San Nicolás. Sin embargo, la única persona de la Villa Iapi que creía fehacientemente tantas turbias lejanías era Eugenia, su esposa, que vivía angustiada con sus intempestivos regresos. (...) Al Sandro le había confesado una noche: (...) tenía otra mujer, otra vida, otra familia aparte, con hijos y todo. (...) Cuando Joaquín aparecía por la Villa Iapi, pegaba, porque sí, unos cuantos gritos. Además, el severo, pegaba, por si acaso, unos cuantos golpes a la Eugenia, y a las dos hijas, como para que supieran bien quién mandaba, qué joder; traía unos cuantos billetes suficientes, se quedaba un día o dos, la usaba a la Eugenia en la cama hasta el hartazgo, se hacía el celoso y le volvía a pegar, decía que la encontraba fría y entonces tenía que ser por algo y otro sopapo más, y antes de irse les pegaba, por las dudas, una serie de cachetazos a las tres. (68-69)

En definitiva, en "Villa Iapi o en el infierno vivían" (brutal analogía); y allí los primos supieron comenzar a comportarse como rateros rencorosos, para continuar, luego, como ladrones de envergadura, asesinos, inadaptados y violadores.

Un equipo de fútbol (Boca Juniors) deviene conducto ficcional para que

el lector acceda a la furia y la promiscuidad imperantes en el interior de la villa (especialmente, en el interior de la familia de los mentados primos) así como al derrame de una violencia incontenente que se expande más allá de los límites del territorio villero y de la propia cancha de fútbol:

(A Ramón) También le apasionaba percibir el recalcitrante miedo de los hombres de trajes y corbatas, de los blancos (...). Nunca me voy a olvidar tampoco de uno (nene), rubiecito, que se abrazaba entre lagrimones a las rodillas de su padre, mientras el Ramón, con lentitud, le acariciaba a la madre. Era en la terminal de Retiro (...); la mujer cerraba los ojos y se dejaba acariciar en tanto le rogaba a su marido:

-No digas ni hagas nada, por favor, déjalo.

¿Y qué iba a hacer el mamerto? Si nosotros lo rodeábamos, hacían una ronda con él en el medio y no era necesario gritar dale Bó⁴⁰. Con las palmas, o de canto, Ramón, le tocaba la cara a la mina, paseaba con sus manos sucias por el cuerpo, besaba casi tiernamente el pómulo que no le pertenecía, le pasaba la lengua por los labios, ella estaba petrificada e íntegra, ya ni temblaba. Y el Ramón, mientras la franeleaba, no quitó ni por un segundo la mirada de los ojos del marido, que no pudo, claro, enfrentársela, bajaba la cabeza, humillado, destrozado, y tal vez también, como su hijo, lloraba. (85)

Era una semana de domingo, nublada, singularmente fría, iban en el tren –un rápido– hacia La Plata, era temprano, gritaban dale Bó (...) se toparon con un vagón más pequeño, como íntimo, viajaban no más de cinco, tres tipos solitarios que leían el diario, una vieja, y una muchacha espléndida que tenía un gorro de lana bordó. (...) Por supuesto que ella no lo miré al Ramón. (...) Nunca una muchacha de esas lo iba a mirar al Ramón, jamás podría tumbar a ninguna muchacha clara (...). Ordenó entonces, con firmeza, que la desnudaran, La piba alcanzó a emitir entonces un par de alaridos formidables, pero el Gato, repentinamente, le tapó la boca, los muchachos para tajarle los gritos se largaron a gritar dale Bó, dale Bó. Voló, lo primero, el gorro, arrancaron el sweater de lana gruesa, se desgarró una camisa, la piba pugnaba por cubrirse los pechos con una mano, con el antebrazo, pero el Gato enseguida la anuló, hubo un viejo que se puso a gritar animales como si fueran sus nietos desobedientes y Flecha, de un tortazo, lo silenció. El Ramón besó los pechos de la pendeja, los lamió, la mordisqueó, dele Bó, la tumbó en el pasillo, se bajó el cierre del jean, la peló sin pudor se le subió y acabó al instante, probablemente sin llegar siquiera a penetrarla. Después, fueron varios los que se dispusieron a ponerla (...) (94-95)

Podría, en mi análisis, haber optado por la identificación de algunos hechos históricos argentinos que ocurrieron durante estos años. Sin embargo, no es ese mi objetivo ni es caprichosa la extensión de las citas que he seleccionado. El propósito pasa por fundamentar mi propuesta

de una *poética del exceso* para *La calle de los caballos muertos* y su posible incidencia en el verosímil realista.

En el subtítulo, he adelantado la hipótesis respecto del recurso a la hipérbole como mecanismo tendiente a producir un verosímil, por lo menos, atípico, excéntrico, rugoso. Y es esa hipérbole la que sustenta una poética hecha de saturación y de acumulación, que llamo *poética del exceso*.

Resultan interesantes los aportes que la etimología puede proveer al respecto. Porque si el verbo *excedo* se vincula con la acción de retirarse, de irse, de salir; resulta que el sustantivo *excessus* remite, además de a la salida, a la desviación. Por lo tanto, me hallo, en definitiva, ante un fenómeno de desborde, derrame, expansión... que no es cualquiera. Es una diseminación, de algún modo “desviada”; y también frenética, infractora, feroz, infernal, desahogada y caótica. Es la lógica de la podredumbre de esos caballos que van a morir al borde de la villa.

NOTAS

1 “Una mañana se encontraron los vecinos (de la villa) con una máquina mezcladora en plena actividad. Un grupo numeroso de obreros –eran como veinte– habían quitado el alambrado que por ese costado separaba el barrio de la calle, y luego excavaron una zanja para cimientos. Alguien sugirió que podría ser el monoblock. Pronto se supo que esos albañiles iban a construir *un muro de material que ocultase el barrio de las miradas* no solo de los que pasaban, sino *haciéndolo invisible*, además, desde otro lugar elevado –no sabían cuál– desde el que se lo abarcaba en todo su extensión. Éste había llamado la atención de alguien que tenía el poder suficiente de levantar ese paredón de tres metros de alto.” (157; los subrayados son míos) En novelas contemporáneas, como la mencionada *La Virgen Cabeza*, sigue operando este recurso, acaso a modo de homenaje muy probablemente involuntario a *Villa miseria...*: la villa de Gabriela Cabezón Cámara “Está en la parte más baja de la zona: todo va declinando hacia ella menos el nivel de vida que no declina, se despeña en los diez centímetros de *la muralla*, cuyo potencial publicitario la municipalidad no descuidó. Era el último espejo de los vecinos pudientes, *la última protección: en vez de ver la villa se veían a sí mismos estilizados y confirmados* por los afiches, en la cima del mundo con sus celulares, sus autos, sus perfumes y sus vacaciones.” (2009: 37; los subrayados son míos) En este último caso, la invisibilización no solo se limita a la indolencia sino que explicita la contundencia del rechazo; más aún, está perversamente acompañada por el gesto narcisista.

2 Quiero mencionar aquí una serie de cuestiones: en primer lugar, la recuperación, por parte de Verbitsky, de la más feroz posición opositora al peronismo; como sostienen Ballent y Liernur (2014), las villas son percibidas como las nuevas tolderías en franco avance sobre una Buenos Aires a la que solo la expulsión peronista del poder logró preservar. En segundo lugar, se repone aquí una asociación tan poderosa como eficaz, extraída del discurso oficial decimonónico, a saber: la demonización del indígena. En tercer lugar,

es posible reconocer esta línea semántica en una de las novelas de Leonardo Oyola, *Santería* (2008), cuya villa se denomina, provocativamente, Puerto Apache, y donde se debía ser, entre otras cosas, “generoso con el malón (los pibes de la villa)” porque “había demasiados *caciques* dentro de la *indiada*.” (20-21; los subrayados son míos)

3 Ballent y Liernur mencionan la creación de la ciudad Universitaria en Tucumán, las industrias automotrices y aeronáuticas en Córdoba y el centro de la Comisión Nacional de Energía Atómica en Bariloche. Como se desprende de estos ejemplos, se propiciaba la renuncia a la porteñidad; en su historización de la morfología urbana bonaerense, los autores no dan cuenta, sin embargo, de proyectos similares concebidos en el propio interior de la provincia.

4 Cfr., *Sin tregua* (1953), de Raúl Larra. Ver nota 8.

5 El ya clásico libro de Sarlo -*Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*- es una lectura ineludible acerca de la marginalidad, quizá más social que geográfica (aunque sin obviar esta), que es objeto de la representación literaria de aquellos años: delincuentes, prostitutas, locos,... habitan escenarios miserables que no son, sin embargo, villas. Asimismo: tangos, teatro, poemas y cuentos arman un nutrido conjunto de representaciones ajenas a las examinadas en este trabajo.

6 No creo redundante recordar que mi *corpus* de trabajo se compone solo con novelas; “Villa Desocupación” ha sido captada en el cuento “\$1 en Villa Desocupación”, de Enrique Amorim (1933), y en la obra de teatro “La marcha del hambre”, de Elías Castelnuovo (1934), pero estos casos no son considerados aquí.

7 En este punto, corresponde reparar, siguiendo a casi todos los autores, en la contradicción alojada en las percepciones con que, respectivamente, la sociedad y el Estado consideraron –y nombraron- el fenómeno: mientras la “villa miseria” involucra la condición de permanencia, la “villa de emergencia” sugiere una expectativa de carácter efímero. Cecilia Pascual (2013) se detiene especialmente en la simultaneidad estrábica subyacente en el hecho de que los términos “Desocupación” y “Esperanza” refieran a una misma villa.

8 El escritor comunista Raúl Larra despliega, en su novela *Sin tregua*, la vida y las luchas del –también comunista– dirigente José Peter (líder de los trabajadores de la carne) en las décadas del ’30 y del ’40. El texto de Larra roza, apenas, la villa, en un capítulo titulado “Villa miseria o el campamento maldito” (expresión que, de algún modo, anticipa la mención del “barrio maldito” y de las “tolderías” por parte de los personajes externos a la villa del texto de Verbitsky). Aunque no identificada como “Desocupación”, la “Villa Miseria” de *Sin tregua* es aquella ya que se encuentra “en los baldíos de Puerto Nuevo”, donde los “habitantes mercaban los objetos más diversos granjeados en los tachos de desperdicios y en el pedir casa por casa.” Pero es interesante reparar en las procedencias no solo heterogéneas sino diversas de sus pobladores, respecto aquellos que habitan la novela que Verbitsky publicará pocos años después: “Jóvenes y hombres maduros, lituanos y polacos, búlgaros y armenios, españoles e italianos, yugoeslavos y checos

(...)" (158) Los villeros desocupados son considerados como una posible amenaza contra la huelga planeada por los obreros de los frigoríficos y deben, por lo tanto, ser contemplados (pero también sospechados) por los huelguistas como integrantes de un frente común reivindicatorio.

9 Gorelik registra el suburbio y su dinamismo, su metamorfosis constante y su condición "nueva" en relación con un centro más estable y conservador, como el espacio donde se dirime "el combate cultural sobre Buenos Aires". Un combate que, de hecho, plantea un foco doble de discusión, a saber: el que involucra al centro en contraste con el suburbio; y, por otro lado, el que involucra a los diferentes suburbios en recíproca oposición (por lo pronto, es claro que las *orillas* borgeanas no admiten ser yuxtapuestas con los márgenes boedistas). En otro orden, no quiero dejar de mencionar otra novela olvidada por el canon: *Las colinas del hambre*, de Rosa Wernicke (publicada en 1943, pero ambientada en 1937-38); me limitaré a la referencia (dado que la novela de Wernicke se ubica en Rosario), pero interesa señalar que en ella se diseña el mismo esquema dual y sin matices (centro/periferia) con el que se piensa la urbe porteña. (Pascual, 2013)

10 El término "ciruja" hace referencia a aquella persona que busca entre la basura los objetos descartados por otros y aquello que pueda brindarle alguna clase de beneficio, económico o de otra índole. Actualmente, se emplea el vocablo "cartonero", como sinónimo del anterior y al mismo tiempo más directamente vinculado con la labor del reciclaje.

11 Del mismo modo en que, si bien en otro orden (a saber: político-social), también la novela de Verbitsky monta su propia tesis.

12 Por otra parte, lo dicho no debe desconocer la existencia de una mucho más reciente (en rigor, situada en el siglo XXI) polémica sobre "realismos", cuya pluralización da cuenta de la proliferación de modulaciones teóricas y estéticas al respecto.

13 Aunque, en rigor, es preciso considerar dos novelas más, muy próximas (cronológica, pero también temáticamente) a la novela de Verbitsky. La década del '50 dio, al menos, tres novelas con villas porteñas, de las cuales solo *Villa miseria...* ingresó al canon. Me refiero a la ya mencionada *Sin tregua*, de Raúl Larra; y a *Ladrones de luz* (1959), de Rubén Benítez. Respecto de la década siguiente, es preciso mencionar el cuento "Cabecita negra" (1961), de Germán Rozenmacher.

14 Claro está que el verosímil realista de las novelas contemporáneas ha sufrido una transformación drástica respecto del verosímil "clásico" al que me refiero en el caso expuesto en estas páginas. El verosímil realista actual se encuentra absolutamente "extrañado", turbado, y particularmente laxo.

15 El Chino –resulta pertinente agregarlo– es hijo de Saturnina, la madrastra de Rosalinda. Saturnina no es un personaje cualquiera; por el contrario, tiene características que responden al planteo que se está formulando aquí: ella es "curandera y partera, que echaba las cartas" y supo ejercer su "dominio" sobre el padre de Rosalinda, "enviciándolo" hasta matarlo.

16 Tal como se pone en evidencia en la siguiente conversación con su madre:

-Es un secreto, mama, una cosa rara, ¿sabe?-(...) Yo hago lo que quiero con ella, yo hago... (...)

(El Chino) Había descubierto que le bastaba mirar a Linda para que la muchacha se pusiera a obedecerle. (...)

-¡Pero eso será cosa'e brujería-comentó irónicamente la mujer, que, en su condición de antigua adivina y echadora de cartas, no creía sino en lo natural y visible.

-Yo no sé...

-¿Y quién te enseñó esas habilidades? ¿Andás en tratos con mandinga? Avisá, che.

-Le digo en serio, mama, le digo... ¿Y...? No sé de ande me viene esto... Es cosa de mirarla, nomás, de mirarla...

- ¿No tendrás la verdadera piedra imán, che?- exclamó Saturnina, echándose a reír y acordándose de los tiempos en que ella la anunciaba, junto con "los poderosos talismanes del Jordán y todos los adelantos de las ciencias modernas." (21)

17 "He sido secretario del sindicato y he luchado en lo que he podido por mis compañeros. ¿Quieren que les dé mi opinión? El justicialismo llegó entero hasta Córdoba, no más. De allí, en todo caso, siguió cansado.", sostiene uno de los personajes; a lo que otro responde en franca sintonía: "-Pero se saltó Villa Miseria (...)." (93)

18 Son palabras de Verbitsky en el citado artículo de *Ficción* que, en rigor, el autor sostiene a propósito de la labor de otro escritor, Salvador Irigoyen, pero que me permito tomar para referirme a su propia escritura.

19 Percepción que anticipa el posterior cambio de política vinculada con las villas, en la que es posible comprobar un pasaje de la erradicación a la radicación. (Ballent y Liernur, 2014; Gorelik, 2016) En otro orden, quiero agregar que es ostensible la diferencia que puede detectarse entre *Villa miseria...* y las novelas contemporáneas sobre la villa, donde no hay interés en abandonar no solo un espacio sino una cultura determinada. Es imposible hallar, en el *corpus* actual, declaraciones como las siguientes, a cargo de algún personaje: "Pero lo que yo quiero (...), *lo que yo quiero es irme de acá.* (...) Yo tengo un hijo y -iba a decir: y quiero tener otro, pero solo agregó- y me gustaría verlo en una casa como la gente y jugando, no en el barro, sino en un patio embaldosado, o enladrillado como el patio en que me crié de chica. (...) Ya sé que estoy condenada a quedarme aquí y no me hago ilusiones, pero no será por mi gusto ni porque renuncie a mi sueño." (174; el subrayado es mío) La solidaridad, presente en las novelas contemporáneas, no pasa por la noción "tradicional" de trabajo, tal como sucede en la novela de Verbitsky, sencillamente porque esa categoría ha mutado en pos del cortoplacismo: "Sentía que ahora había encontrado un objetivo realmente digno de su idea de trabajar y de crear juntos. Y se imaginaba un rumoroso equipo, una abnegada cuadrilla de trabajadores

actuando con precisión y seguridad. Esto era lo que necesitaban para *salir del estancamiento en que se desenvolvían*. (...) Solo podía salvarlos construir algo en común, compartir un entusiasmo." (163-164; el subrayado es mío)

20 Edificación que, con el transcurso de las décadas, estará llamada a un drástico cambio a nivel de su orientación: si bien el crecimiento de las villas jamás cesó en volumen, sí se modificaron en lo que a su disposición respecta porque ahora se desarrollan en altura.

21 Aunque para referirse a la producción de otra autora, a quien Eduardo Romano (1991) vincula con Cortázar (Sara Gallardo) en un sentido distinto del trabajado aquí, algunas de esas consideraciones me han resultado de utilidad para el desarrollo que sigue.

22 Daniel Moyano nació en Buenos Aires, pero a los breves años se trasladó con su familia a la provincia de Córdoba, donde transcurre una infancia difícil. Luego, rozando los treinta años, se establece en la provincia de La Rioja, donde inicia su carrera como periodista y se desempeña como violinista. En 1976, apenas producido el Golpe de Estado, es detenido por las Fuerzas Armadas; y luego de haber quedado en libertad, se exilia definitivamente en España.

23 Guiño a la novela de Verbitsky.

24 En franca inversión respecto del muro que en *Villa miseria también es América* aparta a los indeseables, en *El trino del diablo* se ofrece una suerte de muro al revés: el arroyo podrido que, aunque putrefacto, es, como todo o casi todo en la villa, objeto de uso. En este sentido, alguno de los habitantes de la villa explica el armado de un instrumento de viento a partir de elementos del ferrocarril; lo más complejo residía en la pericia para poder poner dicho instrumento en funcionamiento ya que debía ser soplado un par de horas antes del concierto "porque el sonido, después de dar muchas vueltas, sale después. (De modo que) Todo consiste en soplarlo en el momento oportuno para que el sonido salga en el momento preciso de acuerdo con las exigencias de la partitura." (65-66)

25 De hecho, ninguno de los violinistas de Villa Violín "pudo tocar en el violín *de verdad* de Triclinio." (66; el subrayado es mío.)

26 Creo que es posible leer el verbo en la lógica de las apariencias que atraviesa la novela, donde las cosas no son lo que en ocasión de una primera mirada, precisamente, *parecen*.

27 En efecto, el trino es un adorno musical que se caracteriza por la alternancia veloz entre notas adyacentes. Su representación consiste en la notación de las letras "tr", que, remitidas al término, se comportan de modo claramente explosivo (además de la oclusión y del carácter vibrante de cada consonante del grupo); la representación del trino en la partitura suele encontrarse acompañada por una línea ondulada (que, a su vez, podría leerse como una suerte de temblor).

28 La composición de *El Trino del Diablo* está asociada con la inquietante anécdota que el propio Tartini comentara: "Una noche, en 1713, soñé que había hecho un pacto con el Diablo y estaba a mis órdenes. Todo me salía

maravillosamente bien; todos mis deseos eran anticipados y satisfechos con creces por mi nuevo sirviente. Ocurrió que, en un momento dado, le di mi violín y lo desafié a que tocara para mí alguna pieza romántica. Mi asombro fue enorme cuando lo escuché tocar, con gran bravura e inteligencia, una sonata tan singular y romántica como nunca antes había oído. Tal fue mi maravilla, éxtasis y deleite que quedé pasmado y una violenta emoción me despertó. Inmediatamente tomé mi violín deseando recordar al menos una parte de lo que recién había escuchado, pero fue en vano. La sonata que compuse entonces es, por lejos, la mejor que jamás he escrito y aún la llamo 'La sonata del Diablo', pero resultó tan inferior a lo que había oído en el sueño que me hubiera gustado romper mi violín en pedazos y abandonar la música para siempre...".

29 Se sabe que son varias y diferentes las versiones del final del cuento recopilado por los hermanos Grimm, pero entre ellas hay una (que sería la original), según la cual los niños "raptados" fueron arrojados y ahogados en el río Weser.

30 En 1976, Daniel Moyano fue encarcelado durante la última dictadura militar en La Rioja; una vez liberado, se exilió en España, donde vivió hasta su muerte.

31 En otro orden, quiero decir que, así como Moyano fue encarcelado y, luego debió exiliarse; Asís logró encaramarse como escritor reconocido, fundamentalmente mediante la difusión de *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980). Su ascendente nivel de popularidad, su condición de escritor exitoso durante los años del llamado Proceso de Reorganización Nacional por parte de los militares de la dictadura Argentina (1976-83), el mismo que obligó, entre otros, el exilio del citado Moyano, sumado al hecho de que sobre Asís ya pesaba el estigma de haber abandonado el Partido Comunista, dan lugar a un reflujo condenatorio de su obra y de su figura desde las filas de los intelectuales progresistas. (Burgos, 2001: 13-32)

32 Sandro es el nombre artístico de Roberto Sánchez (1945-2010), un popular cantautor y actor argentino que se dedicó a la balada romántica, el rock and roll y el pop en castellano. Se lo conocía, también, como "el Gitano" a partir de un film de 1970, donde representó el rol de un gitano latinoamericano llamado Roberto Vega acusado de un crimen que no cometió. Las presentaciones artísticas de Sandro se caracterizaban por la exhibición de un estilo sexual provocativo e irreverente, generador de una reacción desenfrenada por parte del público femenino, quienes no dudaba en arrojar su ropa interior al escenario.

33 Suerte de transposición autoficcional del autor, dadas algunas de las actividades laborales que su biografía acusa.

34 Cabe mencionar aquí la existencia de otra novela en la que la villa se encuentra involucrada. Me refiero a *La vida entera* (Juan Martini, 1981), en la que no es dado detenerse aquí, ya que se trata, como en el caso de Rosa Wernicke, de la villa de la ciudad de Rosario.

35 Pero que, sin ir más lejos, no hemos encontrado en la novela de Daniel Moyano.

36 Se trata de los simpatizante del Club Atlético Boca Juniors, quienes constituirían una alegoría de los partidarios del peronismo, en la medida en que Asís homologa condiciones “populares”.

37 “Eran simpatizantes inocentes a los que les costaba admitir que el *fútbol* se hubiera convertido, también, en una *guerra* (...)” (16; el subrayado es mío). Porque, agrega Sandro, unas páginas más adelante de su relato: “La única alternativa válida era, creíamos, *atacar*, (...) *hacer sentir el peso de nuestra mayoritaria presencia* ante los *plateístas*, que nos *despreciaban* (...), había que *atacarlos* sobre todo para aprender a *administrar el poderío*, para tomar conciencia de *la potencia de los de nuestra clase* (...). La *violencia* era entonces *natural y lícita y formaba parte del cuerpo*; (...) necesitábamos entonces ejercerla, aunque más no fuera con cualquier *semejante* privilegiado o *plateísta* que nos mirara mal, como perceptible *superioridad* social, con un silencio indigno, con una espalda significativa y cómplice que de ninguna manera podía engañar el resentimiento, a tanto odio acumulado, la *indiferencia del que come y manda y lee se percibe inmediatamente en la piel*, en la mirada.” (19) Esta última cita resulta una suerte de enciclopedia abreviada –y muchas veces repetida– de marcas (simbólicas y materiales) y diferencias (fisonómicas) que hacen a la sociedad argentina. Tales parámetros (re)aparecen varias veces a lo largo de la novela como para generar cierto reaseguro acerca de los términos en los que se piensa: “Él (Ramón) llamaba *plateístas* a todos los *otros*, los que no fueran miserables; *plateístas*, seres que podían, con mayor comodidad, vivir, mirar el partido. (...) Con detenimiento o provocación, el Ramón miraba como reprochando a cualquiera que *vistiese* con ciertos estigmas de decoro; miraba con rencor a cualquiera que estuviese probablemente capitalizando por la sabiduría de ciertos *modales*, o por la *cultura*, que le dicen, la educación; con un horizonte colmado, por lo menos, de *oportunidades*.” (36; los subrayados son míos) Porque a los “*plateístas*” no solo se les recrimina, rencorosamente, que coman y se vistan; sino, también (¿fundamentalmente?) que lean.

38 En el argot castrense de los años ’70, “secuestrar” o “hacer desaparecer” se enunciaba a través del verbo “chupar”.

39 Se hace referencia al funcionamiento de la picana eléctrica como instrumento de tortura. La picana da golpes de corriente o descargas sostenidas en contacto con el cuerpo y sus efectos en las partes más delicadas (genitales, dientes, mucosas, pezones, etc.) son devastadores, por lo cual los represores solían aplicarlas en esos sitios.

40 El “Dale Bó” que se intercala constantemente durante los desmanes no es más que el grito celebratorio y alentador que los simpatizantes dedican a su equipo de fútbol: este, particularmente, se caracteriza por el volumen estridente de la primera sílaba seguido por el canto en sordina de la segunda.

OBRAS CITADAS

Agosti, H. *Defensa del realismo*. Buenos Aires: Futuro, 1963.

Amorim, E. "\$1 en Villa Desocupación". Revista Multicolor de los Sábados N.º 6, 16 de septiembre. En: *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados (1933- 1934)*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1999. Texto original publicado en 1933.

Asís, J. *La calle de los caballos muertos*. Buenos Aires: Legasa, 1982

Ballent, A. y J. F. Liernur. El "problema de la vivienda" en Buenos Aires y las "villas miseria". Ballent, Anahí, y Jorge Francisco Liernur. *La casa y la multitud. Vivienda, política y cultura en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 319-344.

Barthes, R. El efecto de realidad. Roland Barthes et al. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 95-101.

Benítez, R. (1959). *Ladrones de luz*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Burgos, N. *Jorge Asís: los límites del canon*. Buenos Aires: Catálogos, 2001.

Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Camelli, E. y V. Snitcovsky. La villa de Buenos Aires. Génesis, construcciones y sentidos de un término. *Café de las ciudades. Conocimiento, reflexiones y miradas sobre la ciudad* XI.122-123 (2012-2013, diciembre-enero). En <http://www.cafedelasciudades.com.ar/cultura_122.htm> (27/7/16)

Castelnuevo, E. La Marcha del Hambre. *Vidas Proletarias (escenas de la lucha obrera)*. Buenos Aires: Victoria, 1934.

Cortázar, J. Teoría del túnel. *Obra crítica/1*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.

Gálvez, M. *Historia de arrabal*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. Texto original publicado en 1922.

González, H. El boom: rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina. Elsa Drucaroff, ed. *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000. Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, ed. 405-430

Gorelik, A. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

Gorelik, A. Buenos Aires. La ciudad y la villa. Vida intelectual y representaciones urbanas entre 1950 y 1960. Adrián Gorelik y Fenanda Areas Peixoto, comps. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales. Artes y medios, barrios de élite y villas miseria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016. 325-345.

Gramuglio, M. T. Novela y nación en el proyecto literario de Manuel Gálvez. María Teresa Gramuglio, ed. *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2002. Vol. 6 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, ed. 145-176.

Jauri, N. y M. P. Yacovino. Genealogía de dos categorías sociales: villas y asentamientos. Lógicas estatales de intervención y clasificación de la precariedad habitacional. *Ciudades 89* (enero-marzo 2011). En <https://www.researchgate.net/publication/283089585_Genealogia_de_dos_categorias_sociales_villas_y_asentamientos_Logicas_estatales_de_intervencion_y_clasificacion_de_la_precariedad_habitacional> (8/2/17)

Kristeva, J. La productividad llamada texto. Roland Barthes et al. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 63-93.

Larra, R. *Sin tregua*. Buenos Aires: Hemisferio, 1953.

Martini, J. *La vida entera*. Buenos Aires: Norma, 2005.

Míguez, D. y P. Semán, eds. *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

Moyano, D. *El trino del diablo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

Nouzeilles, G. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Oyola, L. *Santería*. Buenos Aires: Negro Absoluto, 2008.

Paiva, V. De los "Huecos" al "Relleno Sanitario". Breve historia de la gestión de residuos en Buenos Aires. *Revista Científica de UCES*. X. 1 (2006, febrero): 112-134. En <http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/327/De_los_huecos_al_relleno_sanitario.pdf?sequence=1> (8/2/17)

Pascual, C. La villa y los territorios discursivos de la exclusión / Imágenes sobre asentamientos irregulares en la Argentina del siglo 20. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*. 15 (verano 2013): 112-134. En <http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/327/De_los_huecos_al_relleno_sanitario.pdf?sequence=1> (30/7/16)

Perilli, C. Reformulaciones del realismo: Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera, Juan José Manauta, Beatriz Guido. Sylvia Saítta, ed. *El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2004. Vol. 9 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, ed. 545-572.

Portantiero, J. C. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: EUDEBA, 2011.

Prieto, M. Escrituras de la "zona". Susana Cella, ed. *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999. Vol. 10 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, ed. 343-357.

Rodríguez Pequeño, J. (1993). "Lo verosímil de Aristóteles y la teoría de los mundos posibles", *Castilla: Estudios de literatura*, N° XVIII. 1993. 139-144.

Romano, E. *Literatura /Cine. Argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires: Catálogos, 1991. 221 y ss.

Rozenmacher, G. *Cabecita Negra. Cuentos completos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.

Saïtta, S. La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte. *Revista Nuestra América* 2 (agosto-diciembre 2006): 89-102. En <<http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2361/3/89-102.pdf>> (5/5/13)

Sarlo, B. Marginales: la construcción de un escenario. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007. 179-205.

Snitcofsky, V. Impactos urbanos de la Gran Depresión: el caso Villa Desocupación en la ciudad de Buenos Aires (1932-1935). *Cuaderno urbano* XV.15 (diciembre 2013) 93-109. En <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1853-36552013000200005> (31/7/16)

Suárez, A. L. Creer en las villas. Devociones y prácticas religiosas en los barrios precarios de la ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires: Biblos, 2015.

Todorov, T. Introducción. Roland Barthes et al. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 11-15

Verbitsky, B. Propositiones para un mejor planteo de nuestra literatura. *Ficción*.12 (marzo-abril 1958): 3-20.

Verbitsky, B. *Villa miseria también es América*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.

Villanova, N. Los antecedentes del cartoneo. Una historia sobre la recolección informal de residuos (1860-2002). *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia* (2009). En <<http://cdsa.academica.org/000-008/1254.pdf>> (15/2/17)

Wernicke, R. *Las colinas del hambre*. Rosario: Diario La Capital, 2009. Texto original publicado en 1943.

**“LOS PIBES DE MI BARRIO SON HERMOSOS”:
EL HOMOEROTISMO COMO “RECUPERACIÓN” DE LOS
MARGINALES EN LA POESÍA DE JOSHUA (JOSUÉ MARCOS
BELMONTE).**

Enzo Cárcano

CONICET - Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas,
Universidad de Buenos Aires
Universidad del Salvador

1. Introducción

Cuando, en 1959, “La narración de la historia” apareció en la revista *Centro*¹, órgano de difusión del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, tanto su autor, Carlos Correas, como los responsables de la publicación estudiantil, Jorge Lafforgue y Oscar Masotta, entre otros tantos involucrados, fueron imputados por inmorales y pornógrafos. Y es que el texto, considerado por algunos como “el primer relato argentino explícitamente homosexual —y donde la homosexualidad no aparecía como patología, sino como un rasgo normal del personaje principal—” (Melo, 2011), resultaba ininteligible de acuerdo con los cánones morales imperantes. Pasarían poco más de cincuenta años hasta que, en 2010, se sancionara una ley que reconociera la plena igualdad de derechos para parejas del mismo sexo, uno de los hitos —junto con la ley de identidad de género— del activismo LGBTTIQ² de la Argentina. No obstante, amén de estos avances jurídicos, el paradigma heteronormativo sigue, como tantos otros pilares de la modernidad, vigente, lo que sostiene, a la vez, todo un campo de marginalidades que se resisten aún al afán totalizador, a la violencia normativa. Uno de las zonas más productivas y prolíficas para la práctica de estas resistencias es —y ha sido históricamente— la del arte y la literatura. Como bien afirma Didier Eribon, “[I]a literatura y el pensamiento teórico han sido a menudo los campos de batalla en los que los disidentes del orden sexual se han esforzado por formular un discurso y por dar derecho de ciudadanía en el espacio público a

realidades sexuales y culturales marginadas o estigmatizadas” (15). La poesía de Josué Marcos Belmonte, más conocido como Ioshua, resulta, en este sentido, de notable interés: puede ser leída como una apuesta por rescatar, a través de la palabra, a una serie de personajes subalternos sumidos en la abyección por su orientación sexual y su extracción social. Esta doble condición constituye una marginalidad sobreimpuesta que expone a esos “guachines”³ a la precariedad propia de aquellos que ocupan las zonas de lo ininteligible. El hablante lírico de los poemarios de Ioshua recupera a esos habitantes de los bordes como alteridades posibles, pero lo hace —y he aquí la nota más original de este proyecto poético— a través de un discurso homoerótico que, al tiempo que perturba los sentidos normalizados, instituye a aquellos personajes abyectos como objetos de deseo. En el presente trabajo, propongo una aproximación a la lengua poética con la que se opera este movimiento, vertebrada sobre una estrategia de remedo estético del habla popular de los barrios pobres y, a la vez, de reconversión subversiva del léxico insultante que, tradicionalmente, estigmatiza y degrada a los que se salen de los marcos que dicta la “normalidad”.

2. Siempre al margen

Ioshua, nacido en Haedo, en 1977, y fallecido 38 años más tarde, a causa de las complicaciones derivadas del SIDA que padecía, en el barrio Libertad de Merlo, fue escritor, ilustrador, editor, documentalista, bloguero, *disc jockey* y activista por los derechos de las minorías sexuales y contra la violencia institucional. Publicó nueve títulos, siempre en pequeñas editoriales independientes: *Pija Birra Faso* (2009), *Loma Hermosa* (2009), *Clasismo Homo. Política de géneros, identidad y revolución* (2010), *En la noche* (2010), *Una señal blanca* (2010), *Malincho* (2012), *Las penas del maricón* (2012), *Campeón* (2013) y *El violeta es el color del odio* (2013). Todos sus libros, más sus manuscritos, cómics, dibujos, fanzines, plaquetas y artículos periodísticos fueron recogidos pocos meses luego de su muerte en *Todas las obras acabadas*, editadas por el sello Nulú Bonsai. Su poesía, esparcida entre algunos de esos libros y casi siempre en alternancia con relatos breves, es una de las expresiones artísticas más crudas de la marginalidad urbana de la Argentina de estos tiempos, condición que el mismo autor sufrió: tuvo un padre violento, alcohólico y suicida, y tuvo que vivir en la calle, donde se prostituía y consumía distintos tipos de drogas ilegales, como la cocaína o el paco.

Aunque, de un tiempo a esta parte, la temática homosexual, y lgbt en general, ha cundido en las ficciones argentinas, lo que ha ido acompañado del crecimiento paralelo de una crítica que considera esa literatura su objeto de estudio, la poesía ocupa un lugar secundario⁴. En

un artículo titulado “Encendiendo la conversación: la literatura LGBT en la Argentina” y publicado en el diario *La Nación*, Daniel Gigena propone, bajo el rótulo “Para una biblioteca LGBT nacional”, una lista de 19 obras⁵ entre las que no aparece ninguna que pudiera ser calificada bajo el marbete de “lírica”. Es curioso que autores con amplia trayectoria poética, como Osvaldo Bossi y Fernando Noy, sean incluidos en la lista por sus primeros trabajos de narrativa y que no haya siquiera mención de Néstor Perlongher cuando su nombre es uno de los más salientes de las letras argentinas de los años ochenta. En cualquier caso, este somero ejemplo sirve para ilustrar el hecho de que, en las intervenciones que operan para definir un canon de la literatura de temática LGBT, la poesía casi siempre ocupa un sitio decididamente subsidiario. No es extraño entonces que, aun para aquellos habituados a ese tipo lecturas, nombres como el de Ioshua resulten todavía desconocidos. En el caso de este poeta, además, debe considerarse que su obra parece no responder a ninguna de las tendencias estéticas más difundidas de los últimos años en lírica. Quizá habría que considerar la lírica de Ioshua, con todos los reparos del caso, como heredera —aunque él mismo rechazaba cualquier filiación— de esa veta de la poética de los noventa, nunca —como cualquier línea estética— del todo definida, que se interesó tanto por explorar nuevos canales de circulación de la poesía como por un lenguaje coloquial —a veces, llanamente tildado de “vulgar”— y por la exploración de los márgenes sociales. A este respecto, habría que considerar también el impacto —todavía no cabalmente calibrado— de la crisis económica, política y social del 2001, a partir de la cual esos bordes, cuya expresión más usual y acabada es la villa, adquirieron una presencia literaria extraordinaria que se mantiene vigente hasta la actualidad y que ha dado lugar a un fenómeno laxamente definido como “literatura villera”. Esta categoría, como esa otra de “literatura gay”⁶ que intencionalmente he eludido aquí, son marbetes bajo los que se ha incluido la poesía de Ioshua. Estimo, sin embargo, que resta aún problematizar suficientemente estas nociones para poder recién analizar su pertinencia o no en el caso del autor de *Pija Birra Faso*. Hasta entonces, según creo, conviene aproximarse a su obra lírica en toda su atipicidad.

En 2010, el sello Ataque Emocional al Sistema Capitalista (AESC) publicó *Clasismo Homo. Política de géneros, identidad y revolución*, una suerte de manifiesto que reunía dieciséis textos que Ioshua había publicado en su *blog* entre 2009 y el año siguiente. Como el título indica, se trata de un compilado que ataca lo acomodaticio de la política *gay friendly*, la lógica del sistema capitalista, que constriñe las posibilidades de las personas, y la hipocresía de las clases dirigentes, que manipulan las causas de las minorías y las disfrazan de tolerancia. Contra esta farsa, Ioshua, escribe en “Sexualidades autónomas, independientes y verdaderamente libres ya”:

LAS LEYES DE LOS ESTADOS NO PUEDEN NI DEBEN LEGISLAR NI ORDENAR LOS CUERPOS Y SUS IDENTIDADES.

[...]. “Una mujer” o “un hombre” NO SON TALES porque la ley así lo dictamine, sino por su propia elección sexuada en el desarrollo o construcción hacia una identidad u otra, excediendo su orientación o elección sexual.

LOS ESTADOS Y SUS CONTROLES no deberían alardear como conquistas benevolentes sus “permisos” de diversidad cuando aplican alguna ley a favor de algún sector lgttbi [...].

Los reclamos de género son para que los estados, los gobiernos y todos sus cómplices entiendan que no deben limitar ni “normalizar” nuestras sexualidades en ningún sentido ni de ninguna manera nunca más. GAY LÉSBICA TRANS TRAVESTI INTERSEX BI HÉTERO y todas sus combinaciones y definiciones y rabias posibles (624-625)⁷.

Si bien no adscribió al movimiento *queer* como tal, Ioshua parece, al menos en parte, compartir la versatilidad identitaria que suele asociarse a algunas de sus expresiones, aunque no, ciertamente, la abolición de la categoría misma de “identidad de género”, que el autor de *Pija Birra Faso* parece concebir como condición de inteligibilidad —o quizá, de libertad—; sobre todo, en zonas socioeconómicamente marginadas⁸.

3. El desvío

En “Acerca del término *queer*”, último capítulo de *Cuerpos que importan*, Judith Butler comenta el modo en que tal expresión, originalmente un insulto y un estigma, fue reapropiada y resignificada por aquellos que eran peyorativamente designados con ella, y se convirtió, con el tiempo, en el nombre de un movimiento social y político y, aún más, de una teoría. A esta estrategia de transformación lingüística, Butler la llamó “inversión performativa” (2002, 313 y ss.). Tal explicación debe comprenderse en el seno de la entonces incipiente teoría *queer*, que, a fines de los años ochenta y comienzos de la década siguiente, deconstruyó y desontologizó los conceptos fundamentales del sistema identitario heteronormativo, y los expuso, en toda su artificialidad, como montajes sociohistóricos: si Teresa de Lauretis había ya propuesto la noción de “tecnologías de género” (1987) e Eve Kosofsky Sedgwick había hecho foco en la necesaria distinción entre género y sexualidad (1985), Butler capitalizó estos aportes para postular —en su libro cardinal, *El género en disputa* (1989), y sus posteriores reformulaciones sobre el tema, el referido *Cuerpos que importan* (1993) y *Deshacer el género* (2004)— la “performatividad del género”. Desde una tradición múltiple que incorpora los trabajos de feministas como las ya mencionadas —así como Simone de Beauvoir, Monique Wittig, Gayle Rubin o Catharine MacKinnon, por mencionar algunas

más—, cuyas contribuciones revisa y discute, la relectura de Jacques Derrida a la teoría de los actos de habla de J. L. Austin, y los textos de Foucault sobre el poder y sus dispositivos, los modos de sujeción y de resistencia, Butler sostiene que el género no es ni un esencial ontológico ni la correspondencia social e inteligible de una materialidad sexual previa y pasiva, sino un constructo, una ficción, a la vez social e individual, que, a través de la repetición ritualizada, se estabiliza y produce el efecto de —es percibida como— una condición natural. Siguiendo a Nietzsche en *La genealogía de la moral* (“no hay ningún ‘ser’ detrás del hacer, de actuar, del devenir; “el agente ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo” [§13, 53]), la estadounidense escribe: “... el género resulta ser performativo, es decir que conforma la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción” (2007, 84). Continuando esta línea de razonamiento, el género es un dispositivo de sujeción que, a la vez que le confiere al sujeto conformado una cierta inteligibilidad, lo constriñe. En una sociedad regida por patrones heteronormativos, por ejemplo, la categoría es binaria: a cada uno de los polos —masculino o femenino— le corresponde, necesariamente, además de un comportamiento social específico, una genitalidad y una orientación sexual únicas.

Una de las críticas más tempranas que recibió Butler luego de la aparición de *El género en disputa* fue la supuesta desestimación de la materialidad corporal en favor de un extremo constructivismo lingüístico al señalar que “... quizás esta construcción denominada *sexo* está tan culturalmente construida como el género; de hecho, quizá siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no existe como tal” (2007, 55). En su siguiente libro, la estadounidense sostiene que la pretensión de una materialidad externa y ajena al lenguaje conduce a una aporía, puesto que la idea está anclada en el lenguaje y de él depende (109-115). Con todo, Butler se cuida de aclarar que su objetivo, al problematizar la noción de “materia”, no es impugnarla, sino, precisamente, indagar en el modo en el que esta idea se ha conformado y a qué responde tal constitución “para poder comprender qué intereses se afirman en —y en virtud de— esa locación metafísica y permitir, en consecuencia, que el término ocupe otros espacios y sirva a objetivos políticos muy diferentes” (2002, 57).

El género, como categoría constitutiva de su par “sujeto”, posibilita cierta inteligibilidad, en la medida en que el individuo es reconocido como tal. Pero, en este mismo movimiento, la matriz deja fuera a aquellos que no responden a las normas de identificación genérico-sexuales vigentes. Ese margen de exclusión es designado como “lo abyecto”, “zonas *invisibles*, *inhabitables* de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas

por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo *inivisible* es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos” (2002, 20). En otras palabras, la “abyección” es la condición a la que son relegados aquellos que no son categorizables con los parámetros de racionalidad moderna con los que funcionan los Estados actuales y buena parte de las sociedades que los encarnan. Con todo, el borde que representan esos segregados constituye la contractura del centro que se nutre de lo abyecto para afirmar sus sentidos y que, al mismo tiempo, ve en el margen la falta de esos mismos significados, es decir, la negatividad amenazante. En este punto, surge la pregunta por las consecuencias de, por un lado, la inteligibilidad que conlleva el género, y, por el otro, de la falta de esa misma inteligibilidad. Respecto de lo primero, Butler afirma que,

... si mis opciones son repugnantes y no deseo ser reconocido dentro de un cierto tipo de normas, entonces resulta que mi sentido de supervivencia depende de la posibilidad de escapar de las garras de dichas normas a través de las cuales se confiere el reconocimiento. Puede ser que mi sentido de la pertenencia social se vea perjudicado por mi distancia con respecto a la normas, pero seguramente dicho extrañamiento es preferible a conseguir un sentido de inteligibilidad en virtud de normas que tan solo me sacrificarán desde otra dirección (2006, 15).

En relación con el segundo punto, y en íntima relación con lo anterior, estar situado en el terreno de la abyección, salirse de los marcos de inteligibilidad, comporta —al menos, en gran parte de los casos— la exposición a la “precariedad”:

... sabemos que quienes no viven sus géneros de una manera inteligible entran en un alto riesgo de acoso y violencia. Las normas de género tienen mucho que ver con cómo y de qué manera podemos aparecer en el espacio público; cómo y de qué manera se distinguen lo público de lo privado y cómo esta distinción se instrumentaliza al servicio de las políticas sexuales; quién estará criminalizado según la apariencia pública; quién no será protegido por la ley o, de manera específica, por la policía, en la calle, o en el trabajo o en casa. ¿Quién será estigmatizado?, ¿quién será objeto de fascinación y placer de consumo?, ¿quién tendrá asistencia médica ante la ley?, ¿qué relaciones íntimas serán reconocidas ante la ley? (2009, 323).

Cabe preguntarse entonces qué margen de acción tiene el individuo para cambiar las normas que constituyen la matriz en la cual es leído como sujeto *con género*. Precisamente este ha sido otro de los aspectos más polémicos de la teoría butleriana, que ha sido alternativamente considerada, por sus críticos, como voluntarista, determinista o políticamente quietista⁹. Con todo, en rigor, la estadounidense no concibe

la *agencia* contra la matriz normativa por fuera de la matriz misma: “Si tengo alguna agencia es la que se deriva del hecho de que soy constituida por un mundo social que nunca escogí. Que mi agencia esté repleta de paradojas no significa que sea imposible. Significa solo que la paradoja es la condición de su posibilidad” (2006, 16). En este contexto es que deben comprenderse estrategias para “desviar la cadena *de citas*” (2002, 47) que conforma la norma, entre las que se halla la tan largamente discutida parodia o la propia “inversión performativa” que mencioné al comienzo de este apartado.

Mucho antes de que Butler acuñara tal expresión, el fenómeno ya contaba con algunos hitos significativos. En América Latina, particularmente, con el advenimiento de movimientos políticos de corte populista desde el primer tercio del siglo XX y, en estrecha relación, de una cultura de masas, quienes hasta entonces habían sido marginados de la participación política y aun de la categoría de ciudadanos entran en la escena civil: “El populismo, en buena medida, *como experiencia de clase*, nacionalizó a las grandes masas y les otorgó ciudadanía” (Portantiero 234). Esta fase de constitución, ocurrida a través de las crisis políticas derivadas de los procesos de industrialización de los años treinta, es lo que Juan Carlos Portantiero llamó la “desviación latinoamericana” (232) por su diferencia con el rumbo clásico que tales desarrollos habían asumido en Europa. En este contexto, aquellos históricamente relegados se apropian, con carácter reivindicativo, de todo un léxico otrora peyorativo y lo esgrimen como distintivos. En la Argentina¹⁰, la irrupción del peronismo como movimiento político, y fundamentalmente Juan Domingo Perón y María Eva Duarte como portavoces de este e interlocutores de las masas, a las que interpelaban continuamente, marcan un cambio en el lenguaje. A propósito, Oscar Landi sostiene que, en ese período,

... amplios sectores laborales salían de la situación de marginalidad simbólica con la que estaban representados (y negados) en la visión conservadora. Perón nombraba de otra forma al trabajador, pero no porque utilizase otras palabras o por su singular estilo de orador, sino porque proponía otro sistema de reconocimiento de los atributos del trabajador. Las fuerzas laborales percibían redefinidos no solo su nivel de ingresos, sino también sus relaciones con el estado, los empresarios, la cultura, el mundo urbano, el centro de la ciudad de Buenos Aires (30-31).

A pesar de este fenómeno de reincorporación y de que el populismo llegará a ser la “doctrina artística políticamente *oficial*” durante el primer período peronista, “todo el mundo sabía que el arte verdaderamente oficial, en un esquema de más largo trayecto, era el que encarnaban órganos como *Sur* o *La Nación*, marginalizados desde dicho gobierno” (Jitrik 31). Este enfrentamiento llevó a que, aun durante las dos primeras

presidencias de Perón, las clases populares y los elementos propios de su cultura aparecieran despreciativa y mordazmente retratados en obras tales como “La fiesta del monstruo”¹¹, cuento escrito por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, pilares del canon literario argentino, en 1947. A esto se sumará, con el golpe de 1955, la proscripción y el silencio forzado del peronismo y de todo un léxico asociado a su imaginario. En tales circunstancias, lo que se llamará “la resistencia” enarbolará como estandarte ese vocabulario, que quedará pronto incorporado, no obstante las repetidas políticas de las distintas dictaduras, al sistema literario argentino.

Más allá de las diferencias entre los distintos tipos de reapropiaciones discursivas que se han dado —y pueden darse— en lo que hace a los sistemas referidos —el de sexo-género y el socio-histórico-político, íntimamente relacionados entre sí y determinantes en cuanto a la “subjetivización”, entendida como proceso de conformación del sujeto—, su invocación conjunta aquí resulta pertinente: la marginalidad a la que son relegados los personajes de los barrios pobres en la poesía de Ioshua es contrarrestada mediante la reconversión del léxico estigmatizante, y esto, en clave homoerótica. En otras palabras, es posible advertir un desafío reivindicativo doble: el de “recuperar” a los “guachines” mediante el desvío de la carga negativa de las palabras empleadas para designarlos y el de hacerlo apelando a otro discurso marginal, el del deseo de un hombre por otro. En tal confluencia reside, posiblemente y como queda dicho, la nota más original de esta producción lírica.

4. “Los pibe¹² de mi barrio son hermosos”

En “Los payasos y la pasta de campeón”, epílogo de su libro *Campeón*, Ioshua subraya la doble marginalidad a la que él fue sometido en su vida en “el barrio” y contra la que escribe. A propósito, afirma:

...ese aguante del barrio que exige que todos seamos “normales = hétero” se convierte en una forma de marginar aún más incluso en los barrios marginados. Las personas de identidades homosexuales (gay, lésbica, travesti, intersex, etc.), en los barrios marginales, a veces no solo deben afrontar la injusticia social, sino también la injusticia cultural promedio que considera la heteronormatividad como un valor de bien.

La vida en los barrios pobres es difícil... pero más aún si sos raro, torta¹³, trava¹⁴... puto (432).

Contra esa violencia normativa que estigmatiza y posterga reacciona la obra de Ioshua: a través del homoerotismo, el poeta “rescata” de la marginalidad a los “pibes del barrio”¹⁵. Este deseo homosexual, que a veces deviene amor, no debe entenderse como afectación o femineidad

—como un remedo de esa lengua de las *locas* de la que habla Panesi a propósito de Perlongher—, rasgos de los que el hablante —lírico y narrativo— se aparta continuamente al ponderar, por el contrario, la virilidad de esos “pibes”¹⁶. En *Loma Hermosa*, novela o “tríptico de poética narrativa” (158), por ejemplo, Marcos recuerda las palabras de Yago, su antiguo amante asesinado por la policía:

... como él decía: “Che¹⁷, no lo hagamos como PUTOS, ¿eh? Hagámoslo bien piola¹⁸. Como machos posta¹⁹”, y no se equivocó... él sabía muy bien de lo que hablaba... por alguna razón, Yago sabía que puto no tenía que ser sinónimo de marica ni de afeminado y mucho menos en un barrio como en el que nos había tocado nacer y criarnos. Acá, donde decir PUTO vale lo mismo que TRAIADOR, ORTIVA²⁰ y hasta BASURA (168)²¹.

La mirada del “yo” que construyen los textos se detiene precisamente en esas características que identifican a los “negros cabeza” como seres subalternos, pero no para criticarlas, sino para reivindicarlas como rasgos eróticos que los salvan de la segregación y los sitúan en el lugar de objetos de deseo, de alteridades posibles. Esa empatía del hablante lírico responde, según creo, a que pertenece también a la esfera de la abyección. Casi siempre desde la primera persona singular, aparece, ya en *Pija Birra Faso*, como uno de esos “pibes del barrio” expuestos a la precariedad de los que transitan los bordes: el paco, la prostitución, la vida en la calle, el sufrimiento y el desamparo son elementos familiares para él. Podría pensarse que es en esa obra inaugural de la poética de Ioshua donde se configura ese emplazamiento, esa mirada empática que se mantendrá inalterable en los poemarios siguientes. Por esto mismo, ese verdadero mapa de la marginalidad urbana que es el primer libro no está vertebrado por un interés etnográfico ni nada parecido, sino por el afán de darles un lugar de posibilidad a esos personajes estigmatizados.

En la nota introductoria de *Todas las obras acabadas*, titulada “Poética de lo popular”, Ioshua traza, en pocas palabras, las líneas más salientes de su propio lenguaje literario: “Mis textos siempre han sido un tosco vómito de palabras exageradas de barrio y de pobreza, amor y ternura, dolor y soledad” (15). Y agrega poco después: “Aquí un libro popular, tan sencillo como hablamos en los barrios pobres” (16). Nicolás Vilela ha leído *Pija Birra Faso*, el primer hito de ese programa artístico, como “lirismo genérico” (2064) e “insulso” (2066) y aun como “clisé mediático” (2064). Comparto con él la impresión de que los rasgos a los que se refiere Ioshua —la tosquedad, la exageración, la sencillez y la oralidad—, por las características formales de su poesía —cercana a la prosa y vertebrada sobre la repetición de estructuras—, pueden dar la sensación de una fórmula. Con todo, hay que señalar que la apuesta más significativa de este proyecto no es, en ningún momento, el virtuosismo formal o musical,

sino, probablemente, el efectismo, no entendido peyorativamente, sino, en su sentido más ponderativo, como invocación o apelación al lector. Pienso que en esta línea debería interpretarse ese lenguaje “de barrio”, minado de voces lunfardas. Muchos de esos términos, originalmente insultantes o propios de un registro “vulgar”, son, como queda dicho, retomados por el hablante lírico para ilustrar la sensualidad rebelde — no estereotipada— de aquellos personajes marginales a los que desea. Donde otros ven peligro, él ve belleza, como bien ilustra la pieza “Los pibe de mi barrio” (*En la noche*), de la que cito un fragmento:

Los pibe de mi barrio andan en cueros cuando hace calor. Alardean la piel morocha, el cuerpo flaco y endurecido, la boca grande y la lengua bruta. Los pibe de mi barrio andan de gira²² todo el día. Tomando cerveza, fumando porro²³, junando²⁴ la esquina y hablando giladas²⁵. Los pibe de mi barrio son hermosos. Machitos²⁶, reos, negros cabeza, guachines con el corazón que les patean a lo bruto y a lo feroz. Ese es el corazón negro, bien negro y cabeza, que los pone de gira todos los días. Esos, esos son los cuerpos endurecidos al palo²⁷ en la esquina que andan en cueros cuando hace calor. Esos, esos son los pibe alardeando la piel morocha y el aliento de cerveza. Esos, esos son los pibe feroces de mi barrio. Los que amo (vv. 4-19, 247).

El hablante recupera expresiones como “negro cabeza”²⁸ o “reo”²⁹, usualmente consideradas peyorativas y ofensivas, y las resignifica como atributos sensuales: los pibes “alardean” la “piel morocha”, la “lengua bruta”, el “aliento a cerveza”, y su corazón no solo es “negro”, sino “bien negro y cabeza”. La mirada del “yo” no sobrevuela la escena, no es ajena a esos “guachines” despreocupados, que andan “de gira”, toman cerveza, fuman porro y hablan giladas en la esquina, sitio primordial de reunión. Por el contrario, se mezcla con ellos en un lenguaje que emula la rudeza de esos a los que dice, feroces y “al palo”. Como en “Los pibes que no ves” (*En la noche*), él tiene ojos para esos personajes ignorados que viven al margen, que, como los cartoneros³⁰, hacen de los deshechos de la ciudad su sustento:

Los pibes llevan su pobreza empujando un carro.
Los pibes juntan su pobreza recogiendo cartón.
Los pibes llevan su soledad
toda la noche
recorriendo las calles

llevando y juntando su soledad... solos, y no
 los ves.
 Los pibes que no ves son hermosos, wacho³¹...
 Los pibes llevan su pobreza empujando un carro.
 Los pibes juntan su pobreza recogiendo cartón.
 Los pibes llevan su belleza
 toda la noche
 recorriendo las calles
 llevando y juntando su belleza... solos, y vos
 no los ves (274).

Frente a la mirada que no comprende y empuja a lo abyecto, la del hablante lírico afirma la belleza de esos cartoneros que, desde el Conurbano, llegan a la Capital como extraños, sin ser categorizados más que por su función en relación con los deshechos urbanos. Y al señalar su hermosura les confiere un estatuto, una posibilidad, aun en el caso de que, como el personaje de "El toque del pibe" (*Campeón*), este se halle en la cárcel, uno de esos establecimientos que Foucault identifica como pilares de la racionalidad social moderna, de la legalización del poder, que encubre en ella su violencia y arbitrariedad:

El pibe derrite mi bragueta con un toque.
 El pibe derrite mi boca con un toque
 Él derrite el barrio con su cuerpo.
 Pero el pibe no puede derretir los barrotes de su celda.
 Su amor lo espera afuera
 y él no puede derretir su celda.
 Pajas en el calabozo de tonto enamorado.
 Baños seductores de gil soñador.
 El pibe desnudo entre los hombres es uno más
 pero diferente
 pues ese pibe tiene el toque,
 el toque que lo derrite todo (vv. 1-12, 420).

Incluso en esas zonas que institucionalizan la abyección, detrás de los barrotes de un calabozo, confundido entre los demás internos, el hablante encuentra un "toque" que hace único al "pibe" objeto de sus deseos. Pero, en ocasiones, la violencia del aparato estatal llega incluso más lejos, hasta la muerte. "Hoy conocí un pibe lindo" (*Las penas del maricón*), por ejemplo, reza:

Hoy la policía mató a un pibe lindo que conocí.
 Un pibe que parecía bueno y sonreía como el sol.
 Hoy la policía mató a un pibe lindo con ojos de
 lago y cuerpo de flecha

Hoy la policía mató a un pibe lindo que me
 abrazaba y me hacía sentir seguro y firme
 sobre este infierno que se derrumba
 Hoy la policía mató a un pibe que parecía
 bueno para mí.
 Hoy enterré a un pibe lindo que conocí.
 Hoy enterré su sonrisa de sol, sus ojos de lago
 y su cuerpo de flecha.
 Hoy enterré a un pibe lindo que me abrazaba
 suave y me hacía sentir seguro y firme sobre
 este infierno que se derrumba.
 Hoy extraño a un pibe lindo que conocí,
 que lo mató la policía (vv. 9-25, 405).

Estos versos, en toda su llaneza, parecen destacar lo arbitrario del accionar policial que devino en la muerte del “pibe lindo”, descrito siempre de modo ponderativo: su sonrisa es “de sol”; sus ojos, “de lago”; su cuerpo, “de flecha”, como si se conjugaran en él la luz, la profundidad y, podría pensarse, el dinamismo. Frente al “infierno que se derrumba” que es la vida cotidiana del “yo” —uno de los temas recurrentes de la lírica ioshuana—, el abrazo del “pibe lindo” es suave y aporta seguridad y firmeza. La precariedad asociada a la escasa inteligibilidad de aquellos que habitan los márgenes redundante en la violencia de las instituciones del “orden público”, cuyas normas desafían. Con todo, estos personajes que pueblan los poemas de Ioshua, aunque a veces drogadictos o criminales, son siempre representados con benevolencia y empatía por el hablante, que, desde *Pija Birra Faso*, se presenta como uno más de esos que saben de la violencia diaria a la que están expuestos los habitantes de los bordes.

5. A modo de conclusión

La marginación, en sus múltiples caras, es violencia: a veces física, a veces simbólica, a veces ambas. En los barrios menos favorecidos del Conurbano bonaerense, todas estas modalidades se suman para hundir a sus habitantes en la oscura zona de lo abyecto, eso que resulta ininteligible desde los principios que la razón moderna ha impuesto. Contra estos poderes, la literatura representa un espacio de resistencia que permite deshacer los relatos normalizados y recuperar, al menos discursivamente, a aquellos que escapan a las clasificaciones y son considerados, por tanto, peligrosos. En esta línea, la poesía de Ioshua constituye una apuesta hasta hoy inusitada, ya que reacciona contra una violencia sobreimpuesta: la que sufren los que habitan los márgenes sociales y económicos, y esa otra de la que son objeto quienes pertenecen a una minoría sexual. Para ello, el autor no propone ni una apología de esos bordes ni su integración en

el centro, sino que, a través del homoerotismo, del deseo homosexual, los rescata como posibilidad y los expone en toda su irreverente y disruptiva singularidad. El proyecto poético de Ioshua puede leerse, así, no solo como un gesto literario, sino también como uno eminentemente político.

NOTAS

1 Hay una antología reciente de la revista, preparada por Miguel Vitagliano, en la que figura el relato: *Revista Centro. Una antología*. Buenos Aires: EUFyL, 2016.

2 Lésbico-gay-bisexual-trans-travesti-intersexual-*queer*. Algunas de las iniciales de la sigla varían según los alcances que le atribuya quien escriba. Desaparece, por lo general, la inicial de *queer*, movimiento que impugna la categoría misma de identidad que se reivindica en los otros casos.

3 “**guachín**. Niño. | 2. Adolescente, joven. | 3. Muchacho —fórmula de tratamiento afectuosa, como **pibe** o **chabón**—. | adj. Dimin. fest. de **guacho**”.

“**guacho, cha**. adj. Huérfano [dado por el DRAE]. | 2. Hijo ilegítimo. | 3. Adolescente, joven, sexualmente apetecible. | 4. Adolescente, joven. . | 5. Miserable, vil, de mala entraña. (Del quich. *wacha*: indigente; huérfano —como amer. del adj. *guacho* se aplica a toda cría que ha perdido a su madre—; por exts. sucesivas —algunas no muy claras—” (Conde 176).

4 Pienso, como excepción, además de Perlongher, Bossi o Noy, en Miguel Ángel Lens, cuyos textos poéticos inéditos se publicaron bajo el título *El barril de lluvia y otros libros inéditos*. Cabe destacar también, a propósito de este último, dos antologías tituladas *Poesía gay de Buenos Aires*, de 2007 y 2011, en la que participan, entre otros, algunos de los integrantes del grupo que Lens coordinaba.

5 El catálogo completo incluye *La boca de la ballena* (1973), de Héctor Lastra; *Monte de Venus* (1976), de Reina Roffé; *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig; *En breve cárcel* (1981), de Sylvia Molloy; *La brasa en la mano* (1983), de Oscar Hermes Villordo; *Un año sin amor* (1998), de Pablo Pérez; *Y un día Nico se fue* (1999), de Osvaldo Bazán; *Tres deseos* (2002), de Claudio Zeiger; *La ansiedad* (2004), de Daniel Link; *La intemperie* (2008), de Gabriela Massuh; *Continuadísimo* (2008), de Naty Menstrual; *Los putos* (2008), de José María Gómez; *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara; *La sombra del animal* (2009), de Vanesa Guerra; *Adoro* (2009), de Osvaldo Bossi; *Lisboa. Un melodrama* (2010), de Leopoldo Brizuela; *Rosa prepucio* (2011), de Alejandro Modarelli; *Sofoco* (2014), de Fernando Noy, y *Avión* (2015), de Eduardo Muslip.

6 En *El amor de los muchachos. Homosexualidad & Literatura* (2005), Adrián Melo utiliza reiteradamente el concepto de “literatura gay” sin detenerse a precisar cuáles serían sus características, aunque señala que, si debiera “responder inmediatamente y con una sola palabra [...] respecto de las imágenes y las temáticas predominantes en la literatura gay, seguramente propondría un

nombre: el de la tragedia” (11). Algunos años más tarde, en la introducción de su *Historia de la literatura gay en la Argentina* (2011), el estudioso precisa: “Lo que hoy llamamos literatura gay surgió en Europa en el último tercio del siglo XIX. El canon de la literatura gay fue construido por homosexuales de cultura iluminista, en una época en que especialmente se puso en el centro del debate la relación entre sexualidad e identidad”. Poco más adelante, Melo precisa el carácter de constructo políticamente necesario, nacido de la militancia, de la categoría: “¿Por qué se hizo particularmente necesario crear deliberadamente esas listas? ¿Por qué construir una tradición homosexual escrita por hombres homosexuales? Porque en esos mismos años, se consolidaban discursos científicos, médicos, jurídicos y religiosos que terminaban de consagrar la noción de homosexualidad con atributos excluyentemente negativos, como una anormalidad o una perversión” (2011). De este modo, se comprende por qué el autor afirme que “la acción militante, la solidaridad cultural y el goce erótico pueden ser algunos de entre tantos criterios para clasificar a una literatura como gay” (2011). Lo que resulta curioso, en todo caso, es que, en la historia que propone, Melo considere, dentro de la “literatura gay”, obras de autores heterosexuales, previo reconocimiento de “la imposibilidad de hacer estrictamente una historia de la literatura gay en la Argentina desde fines del siglo xix (es decir, desde que la homosexualidad aparece como tal en un discurso médico-jurídico que la presenta con características excluyentemente negativas) e inclusive podemos afirmar que nunca se constituyó como campo literario autónomo” (2011). En la obra que sirve a Melo de modelo para su texto, la *Historia de la literatura gay* de Gregory Woods, este, evadiendo rigideces teóricas, afirma: “En ausencia de definiciones estables y en presencia de inestables prejuicios, el concepto de «literatura gay» ha de ser considerado móvil” (26). Por su parte, Claudio Zeiger subraya, como Melo, el carácter político —no literario— de la categoría en cuestión a poco de la aprobación de la ley de matrimonio igualitario en la Argentina: “Ahora, en la Argentina, hay matrimonio gay y aún no estamos del todo seguros de que haya habido y vaya a haber «literatura gay». De alguna manera si se quiere inconsciente, no dicha, se la considera una categoría «foránea», una especialidad de la literatura norteamericana, donde ostenta una tradición robusta. A decir verdad, no es un género en ninguna literatura del mundo; la literatura gay es una categoría política, de identidad maleable y cambiante, inclusive para muchos teóricos superada por lo *queer*, término que también empieza a caer en crisis. Como sea, «literatura gay» sigue siendo algo que transmite un sentido preciso, se entiende lo que quiere decir. Probablemente su campo siga siendo el de la diferencia, pero también, esa tradición «foránea» ya ha incursionado en el terreno de la igualdad, es decir, las vidas más o menos estabilizadas en problemáticas más clásicas como los celos, la infidelidad, la convivencia, las nuevas familias. Hay en ella, sí, una literatura gay «normal». Y también, beneficio secundario pero no menor, siempre aporta una veta testimonial, de documento acerca de costumbres, estilos y formas de vida, aporte que no suele hacer la literatura pretenciosamente formalista” (2010).

7 Las mayúsculas son del original.

8 A propósito, puede verse el texto “Ni ilegal ni invisible” de *Clasismo Homo*. Cito solo un fragmento: “Ser homo en los barrios empobrecidos de nuestros países empobrecidos es una lucha en sí misma y muchxs ya piensan en algo más que ser aceptadxs solo como HOMOSEXUALES: también en ser aceptados y respetados como HUMANOS. Lo sabemos: elegimos un género, elegimos un objeto de deseo sexual, y hasta elegimos como llevar nuestras homosexualidades cotidianas, pero ¿acaso podemos elegir una vida aún más digna que diversa?” (609, las mayúsculas son del original).

9 De los aportes más significativos a la idea de performatividad butleriana, hay que destacar las precisiones que Paul Beatriz Preciado —hasta 2015, Preciado firmaba como Beatriz, pero, a partir de entonces, lo hace como Paul B.— realiza a propósito del llamado “caso de Agnès”: “un niño de sexo anatómico masculino” (2008, 275) que, desde los doce años, roba y consume periódicamente los estrógenos recetados a su madre —luego de que esta fuera sometida a una panhisterectomía— y que, a finales de los años cincuenta, con el objeto de obtener el permiso para realizarse una operación de “reasignación de sexo”, se hace pasar, ante los médicos, por intersexual. Luego de numerosos exámenes, el de Agnès es descrito como una “caso de hermafroditismo verdadero” y, al año siguiente, se le practica la intervención quirúrgica (2008, 273). Tiempo más tarde, cuenta su historia y pone así en entredicho —de acuerdo con Preciado— ciertos ejes de la argumentación de Butler, ya que esta desestima los “procesos biotecnológicos” a los que apela gran parte de la sociedad en la era actual, postmoneyista y propiamente farmacopornográfica: “El género no es simplemente performativo (es decir, un efecto de las prácticas culturales lingüístico-discursivas) como habría querido Judith Butler. El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico” (2002, 25). En otras palabras, “[n]o se trata simplemente de señalar el carácter construido del género, sino ante todo de reclamar la posibilidad de intervenir en esa construcción al punto de crear las formas de representación somáticas que pasarán por naturales” (2008, 276). Preciado ha experimentado con estas “técnicas de subjetivación” poniendo en práctica el “principio autocobaya”, itinerario que registró en *Testo yonki*. No obstante el interés de este tipo de reivindicaciones de la agencia somática —más factibles en algunos países y sociedades que en otros, donde el margen de acción sobre el cuerpo está hartamente constreñido y estrechamente vigilado desde el aparato estatal—, para el objeto del presente trabajo interesa detenerse más bien en las estrategias discursivas de reconversión subversiva del léxico insultante o estigmatizante.

10 Para los casos puntuales de otros países latinoamericanos, puede verse el libro de Jesús Martín-Barbero *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*.

11 Susana Rosano (2003) propone una interesante revisión de la distinta representación del “sujeto popular” asociado al peronismo en tres obras: “La fiesta del monstruo”, “Cabecita negra”, de Germán Rozenmacher, y “El niño proletario”, de Osvaldo Lamborghini.

12 La apócope de la -s final del plural es un rasgo frecuente del habla coloquial informal en ciertas zonas de la Argentina.

13 “**torta**. 1. f. **torti**. (Por síncope de **tortillera** en juego paronom. con el amer. del sur *torta*: pastel, tarta)” (Conde 303).

14 “**trava**. m. y f. Forma apocopada de **travesti**” (Conde 305).

15 “**pibe**. m. Niño joven. | 2. Fórmula de tratamiento afectuosa [dados ambos por el DRAE]. (Del gen. *pivetto* —derivado a su vez del ital. jergal *pivello*—: niño)” (Conde 257).

16 Pareciera que, en el mismo movimiento de “recuperar” a los “guachines”, el “yo” deja afuera del marco de la posibilidad a aquellos homosexuales con rasgos femeninos. Podría pensarse que esto responde, o bien a la necesidad de un *otro* contra el que definirse, o bien al hecho de que la figura de la *loca* es la más asociada al estereotipo del *gay* en los contextos *gay friendly*, que usualmente la exhiben como personaje extravagante y despreocupado.

17 “**che**. Vocativo del pron. de 2a pers. singular rioplatense *vos*. | 2. Interj. con que se llama, se hace detener o se pide atención a una persona. También expresa a veces asombro o sorpresa [dado por el DRAE]. (Del esp. ant. *ce*: voz con que se llama, se hace detener o se pide atención a una persona, aunque aún se discute si no es palabra quich. o arauc.)” (Conde 99).

18 “**piola**. || adj. **vivo**, astuto, sagaz; avisado, rápido. | 2. Simpático, de trato agradable. | 3. Excelente, magnífico. | 4. Tranquilo, impasible. (Del esp. *piola*: cuerda delgada, cordel; la primera acep. como adj. seguramente se relaciona con **piolín**)” (Conde 261).

19 “**posta**. adj. Excelente, óptimo, superior. | 2. Verdadero, fidedigno, confiable. | 3. De buena calidad. (Del ital. *apposta*: apropiadamente, expresamente)” (Conde 267).

20 “**ortiba**. m. Vesre de **batidor**. || adj. Egoísta, **garca**; que se niega a hacer favores o ayudar a los demás. | 2. Malhumorado, **cortado**; que rechaza invitaciones y propuestas para divertirse” (Conde 237-238).

“**batidor**. ra. m. y f. Persona que delata o denuncia [dado por el DRAE] (Del ital. jergal *battere*: decir)” (Conde 60-61).

21 En versales en el original.

22 “**gira**. 2. f. En la expr. andar o estar de gira: pasar una o más noches de lugar en lugar, gralmente. bares o **boliches**, sin acostarse a dormir. (Por ext. del esp. *gira*: serie de actuaciones sucesivas de una compañía teatral o de un artista en diferentes localidades” (Conde 173).

23 “**porro**. m. Cigarrillo de marihuana. (Del esp. *porro* —de origen quich.—: cigarrillo de hachís o marihuana mezclado con tabaco; no debería descartarse sin embargo un cruce con el port. *porro*: puerro, por alusión a su forma” (Conde 267)

24 “**junar**. tr. Observar, mirar fijamente. | 2. Advertir; conocer. | 3. Comprender. | 4. Conocer en profundidad un tema o una actividad determinados. (Del caló *junar*: escuchar)” (Conde 192).

25 “**gilada**. f. Conjunto de **giles**; desde el punto de vista de los delinquentes, la gente honesta. | 2. Dicho o acción propios de un **gil**”.

“**gil, la**. adj. Tonto, cándido, ingenuo. | 2. Probable víctima de una estafa. | 3. Honrado, decente. (Del esp. *gilí*: tonto, lelo, seguramente por cruce con el apellido esp. *Gil*)” (Conde 172).

26 “**machito, ta**. adj. Provocador, prepotente. (Dimin. del esp. *macho*: fuerte, valiente)” (Conde 208).

27 “**palo**. 4. Estar al palo: tener el pene erecto; estar animado, con fuerza; estar excitado; estar contento; estar obsesionado o entusiasmado; estar en el máximo de rendimiento —velocidad, volumen, etc.—” (Conde 241-242).

28 “**negro, gra**. adj. Natual del interior de la Argentina, generalmente. de tez morena. | 2. Miembro de la clase baja. | 3. Fórmula de tratamiento afect. y algunas veces despect. (De fuerte tono despect., como sus derivados; del esp. *negro*: dicese del individuo cuya piel es de color negro)” (Conde 230).

“**cabeza**. 2. m. y f. cabecita. | | adj. Perteneiente a la clase baja; vulgar, rústico tosco. | Ignorante, de bajo nivel cultural. (Del esp. *cabeza*: parte superior del cuerpo del hombre, por metonimia)” (Conde 76).

29 “**reo**. m. Individuo marginal, vagabundo. | 2. Individuo ocioso y amigo de la juerga de baja condición social. | | adj. Despreocupado, sinvergüenza. | 2. Humilde, de baja condición social. (Del esp. *reo*: persona que por haber cometido una culpa merece castigo)” (Conde 281).

30 “**cartonero, ra**. m. y f. Persona que, gralmente. con un carro de fabricación casera, recoge de la basura o la calle desperdicios comercializables, en particular cartón, **ciruja**. (Por ext. del esp. *cartonero*: persona que vende cartones)” (Conde 91-92).

31 Variante gráfica de *guacho*.

OBRAS CITADAS

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 1989. María Antonia Muñoz, trad. Buenos Aires: Paidós, 2007.

_____. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. 1993. Alcira Bixio, trad. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. *Deshacer el género*. Mario Eskenazi, trad. Barcelona: Paidós, 2006.

_____. “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 3.4 (septiembre-diciembre 2009): 321-336.

Conde, Oscar. *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus, 2004.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

Eribon, Didier. *Herejías. Ensayos sobre la teoría de la sexualidad*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2014.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Aurelio Garzón del Camino, trad. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gigena, Daniel. "Encendiendo la conversación: la literatura LGBT en la Argentina". *La Nación* (28 de junio de 2016). Web. 2 de febrero de 2017. <<http://www.lanacion.com.ar/1913350-encendiendo-la-conversacion-la-literatura-lgbt>>.

Ioshua [Josué Marcos Belmonte]. *Todas las obras acabadas*. Buenos Aires: Nulú Bonsai, 2015.

Jitrik, Noé. "Canónica, regulatoria y transgresiva". *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Susana Cella, comp. Buenos Aires: Losada, 1998. 19-41.

Kosofsky Sedgwick, Eve. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

Landi, Oscar. *Crisis y lenguajes políticos*. Buenos Aires: CEDES, 1983.

Lens, Miguel Ángel. *El barril de lluvia y otros libros inéditos*. Buenos Aires: Acercándonos, 2014.

Lens, Miguel Ángel, Adolfo de Teleny, Ugo Rodino, Néstor Latrónico. *Poesía gay de Buenos Aires. La antología postergada*. Buenos Aires: Literatura Gris, 2007.

Lens, Miguel Ángel, Adolfo de Teleny, Ugo Rodino, Fabián Iriarte, Néstor Latrónico, Ernesto Hollman, Wenceslao Maldonado. *Poesía gay de Buenos Aires. Homenaje a Miguel Ángel Lens*. Buenos Aires: Acercándonos Ediciones, 2011.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

Melo, Adrián. *El amor de los muchachos. Homosexualidad & Literatura*. Buenos Aires: Lea, 2005.

Melo, Adrián. *Historia de la literatura gay en la Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires: Lea, 2011. Web. 23 de mayo de 2017. <<https://books.google.com.ar/books?id=mvuZZ7YuwI8C&pg=PP1&dq=adrian+melo+historia+de+la+literatura+gay&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjXv73aj4bUAhUJGJAKHWfKAekQ6AEIIDA#v=onepage&q&f=false>>.

Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Andrés Sánchez Pascual, trad. Valencia: Universitat de València, 1995.

Panesi, Jorge. "Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher". *Cuadernos lirico* 9 (2013). Web. 2 de febrero de 2017. <<https://lirico.revues.org/1139>>.

Portantiero, Juan Carlos. "Lo nacional-popular y la alternativa democrática en América Latina". *América Latina 80. Democracia y movimiento popular*. Henry Pease García, comp. Lima: Centro de Estudios de Promoción y Desarrollo, 1981. 217-240.

Preciado, Paul Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Julio Díaz y Carolina Meloni, trads. Madrid: Opera Prima, 2002.

Preciado, Paul Beatriz. *Testo yonki*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

Rosano, Susana. "El peronismo a la luz de la desviación latinoamericana: literatura y sujeto popular". *Colorado Review of Hispanic Studies* 1.1 (2003): 7-25.

Vilela, Nicolás. "Poesía argentina contemporánea y lengua nacional: un estudio sociográfico". *Actas del VI Congreso Internacional de Letras*. Américo Cristófalo, ed. Universidad de Buenos Aires, 2010. 2064-2070. Web. 15 de enero de 2017. <<http://2010.cil.filo.uba.ar/sites/2010.cil.filo.uba.ar/files/305.Vilela.pdf>>.

Vitagliano, Miguel, comp. *Revista Centro. Una antología*. Buenos Aires: EUFyL, 2016.

Woods, Gregory. *Historia de la literatura gay. La tradición masculina*. Julio Rodríguez Puértolas, trad. Madrid: Akal, 2001.

Zeiger, Claudio. "El futuro de la literatura gay". *Página/12* (18 de julio de 2010). Web. 2 de febrero de 2017. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3918-2010-07-18.html>>.

CAMINO Y TRABAJO DE HORMIGA EN LAS FRONTERAS DEL GÉNERO. UNA LECTURA DE *CHICAS MUERTAS DE SELVA* ALMADA

Leonardo Graná

Universidad del Salvador, Argentina

*Ambivalente [...] es la frontera.
[...] Inhíbe la violencia y puede justificarla.
Sella la paz y desencadena la guerra.
Humilla y libera. Disocia y reúne.
Como el río, que al tiempo une y separa [...].*

Régis Debray

Literatura actual sobre violencia de género

Si atendemos, en el último lustro, al contenido y al lenguaje de los medios masivos de comunicación de mayor presencia en Argentina (los grandes diarios y canales de televisión –abierta, por cable y en línea– que llegan a todo el territorio nacional), notaremos una preocupación e insistencia en aumento en la transmisión de noticias acerca de desaparición de mujeres jóvenes, de casos de agresiones físicas contra mujeres y de femicidios.¹ Esta creación y transmisión de contenidos mediáticos forma parte de una creciente maduración de diversas esferas públicas de opinión y discusión en las que la violencia de género como problema sociocultural ha ido ganando fuerza. No significa que haya una voz única o un vocabulario instalado sin ambigüedades, ni que tampoco las relaciones entre activismo e industria mediatizadora sean siempre positivas (Carbajal, 2014: pp. 171-194). Lo importante es reconocer la emergencia misma de las tramas discursivas y de discusión.

Según los datos recabados por el Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina, en 2014 (primer año de medición) hubo en nuestro país 225 crímenes de mujeres cometidos por hombres “por razones asociadas con [...] el género [de la víctima]” (CSJ, 2015, p. 6). En los datos del año 2015, el Registro Nacional computó 235 femicidios, y 254 durante el 2016. Si se traducen estos números a una estimación de frecuencia, forma habitual de presentarlos, se puede decir que en el 2016 hubo un femicidio cada 35 horas y media (en 2014 era de un crimen cada 37 horas).² Sin datos aún completos para el año 2017, varios periódicos nacionales y locales elaboraron cálculos provisorios en los que se percibe un fuerte aumento en la frecuencia de la violencia a lo largo del primer semestre: un femicidio cada 18/25 horas, según el período y los datos que se hayan tomado para la elaboración de la estadística.

El primer informe del Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina se presentó el 25 de noviembre de 2015. Seis meses antes, el 3 de junio, se había llevado a cabo en la ciudad de Buenos Aires y otras del país la primera manifestación del colectivo feminista Ni Una Menos, integrado por activistas, periodistas e intelectuales. Los principales objetivos fueron el de denunciar la persistencia de una cultura violenta contra las mujeres y el de exigir al Estado una mayor responsabilidad e incidencia en las políticas contra dicho tipo de violencia—el informe anual recién mencionado fue una de las respuestas estatales a este reclamo—. En 2017 el colectivo organizó su tercera marcha, que, junto con las diferentes manifestaciones de cada 8 de marzo y el Encuentro Nacional de Mujeres,³ se convirtió en una acción política firme en el calendario del activismo feminista de nuestra sociedad.

En el campo de la producción intelectual y académica, el interés por la violencia de género se nota en la publicación reciente de varios textos, sobre todo en la difusión para no especialistas, incluyendo aquí investigaciones y crónicas periodísticas. Por ejemplo, los ensayos *Maltratadas* (2014), de Mariana Carbajal, y *Lo femenino* (2016), de Sandra Russo. La periodista Liliana Peker, a raíz del movimiento Ni Una Menos, compiló escritos propios sobre violencia contra las mujeres y los presentó en *La revolución de las mujeres* (2016). En ese mismo año, la periodista y psicóloga Liliana Hendel publicó *Violencias de género. Las mentiras del patriarcado*. En el campo de la divulgación popular de ciencias sociales, encontramos el trabajo conjunto *Mitomanías de los sexos* (2016), de Eleonor Faur y Alejandro Grimson, tercer tomo de la colección *Mitomanías (Mitomanías argentinas [2012], de Grimson, y Mitomanías de la educación argentina [2014], del mismo autor y Emilio Tenti Fanfani)*, en el que se intenta desmontar el sentido común acerca de los géneros presente en nuestra cultura.

La literatura también se demostró fértil en el abordaje de dicha cuestión. Si bien la presentación violenta de lo femenino puede rastrearse

a lo largo de toda la historia de la literatura argentina, notamos que en la última década se ha ido formando un corpus que explora de modo puntual y coherente los modos en que la cultura entiende los conceptos de feminidad, agresión y victimización. Es notable que la literatura se haya anticipado en varios años a la atención promovida en diferentes espacios públicos, como fermento o síntoma oculto dentro de un campo cultural específico y con capacidad, aunque limitada, de penetrar en el radar de los intereses comunes de lo social.⁴ Podemos nombrar *El trabajo* (2007), de Aníbal Jarkowski; *Continuadísimo* (2008), de Naty Menstrual; *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara; *Le viste la cara a Dios* (2011), de la misma autora; *La inauguración* (2011), de María Inés Krimer; *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada; *Las extranjeritas* (2014), de Sergio Olguín; *La chica pájaro* (2014), de Paula Bombara; *Las chanchas* (2014), de Félix Bruzzone; *Mato y olvido* (2015), de Daniel Ares; *Pozo ciego* (2016), de Alicia Barberis; *La sombra del otro* (2016), de Alicia Plante, entre otras.⁵

En este artículo nos centraremos en la crónica *Chicas muertas*, de la autora Selva Almada (Entre Ríos, 1974). Desde que se publicó en 2014, esta obra obtuvo la atención de la crítica y es considerada uno de los textos más importantes de la autora. Se trata de una investigación, a caballo entre la crónica y la ficción, de tres crímenes impunes de mujeres jóvenes sucedidos a lo largo de la década del ochenta del siglo pasado en el interior de la Argentina, en las provincias de Entre Ríos, Córdoba y Chaco.⁶

En *Chicas muertas* se conjugan el pasado, mediante las narraciones de las biografías y últimas horas de cada víctima, con el presente del derrotero de la investigación inmerso en una trama cultural en la que la violencia de género es un tema en vías de visibilización. Al mismo tiempo, *Chicas muertas* se construye como una suerte de autobiografía, un texto de aprendizaje en el que la cuarta mujer, la misma narradora, recuerda sus etapas de formación (los años ochenta y noventa) y reflexiona sobre la diferencia entre la vida trunca de las “chicas muertas” y la propia. Esto da como resultado en la crónica una toma de conciencia de los marcos de violencia y vulnerabilidad en que transita la existencia de las mujeres en nuestro territorio.

Para nuestro artículo es crucial el hecho de que Almada haya construido su texto a partir de la reflexión sobre tres crímenes de mujeres de alguna manera descentrados. Primero, en el tiempo, porque decide escribir sobre casos que llevan archivados más de treinta años.⁷ Segundo, en el espacio, porque encuentra en lo que, como ya dijimos, se conoce como el interior de la Argentina hechos de violencia relevantes de ser pensados. Tercero, un descentramiento desde la memoria y el interés: ninguno de los tres casos atrajo en su momento la mirada de la opinión pública nacional.

Nuestra atención recae en los modos como la literatura, en este caso la de Selva Almada, logra conformar una reflexión sobre la cultura y el espacio desde una perspectiva de género. Nuestro propósito es indagar el proyecto narrativo que Almada propone sobre la violencia contra las mujeres en el contexto de los pueblos del interior de la Argentina, no solamente como un acto individual y condenable, sino como parte de una trama perceptible en la materialidad de las vidas localizadas.

Por lo dicho, *Chicas muertas* busca insertar los casos de femicidio, a pesar de su radicalidad, dentro de las configuraciones culturales en que se mueven sus personajes. Consideramos, ante todo, que esta decisión argumentativa no implica que la crónica critique en su totalidad las configuraciones culturales de las pequeñas poblaciones de nuestro territorio, por ser supuestamente espacios en que las biografías de mujeres están condenadas por definición.⁸ Por el contrario, creemos que la sutileza de pensamiento prima en el texto: la crónica se despliega como una reflexión acerca de las negociaciones de roles y prácticas de géneros que construyen en el interior del país biografías posibles para las mujeres, biografías no siempre satisfactorias y en las que la violencia es una variable que se manifiesta en determinadas instancias y ante determinadas fronteras. Si lo que se descubre a lo largo de sus páginas es la constante narración de la violencia de género, esto se debe a que justamente la cronista utiliza de modo eficaz y estratégico dicha perspectiva de observación para dar cuenta de a lo que se deben enfrentar sus personajes femeninos para la proyección de sus propias vidas como posibles buenas vidas. Se puede afirmar que las fronteras generizadas entre lo legítimo y lo ilegítimo son marcos privilegiados en la poética y en la ideología que Selva Almada viene elaborando desde hace ya más de una década. Toda la obra de esta autora y no sólo esta crónica es una reflexión sobre el intento de construcción de una biografía plena a partir, en primera instancia, de los factores culturales que determinan negativamente su campo de proyección, planeamiento e imaginación de futuros.

En las siguientes páginas, nos centraremos en un ámbito particular y bien definido: estudiaremos cómo se producen prácticas según el eje del género en el espacio de las rutas y los caminos que organizan el mapa de *Chicas muertas*. ¿Por qué las rutas? Porque, a pesar de ser un espacio periférico si nos enfocamos en los pueblos de las provincias, creemos que en la crónica de Selva Almada hay una argumentación a favor de ampliar los marcos espaciales en los que se discuten los géneros, y así el trazado de caminos entre pueblos y ciudades gana centralidad no como abstracto margen o zona intermedia, sino como auténtico espacio cargado de prácticas.

En este artículo no nos detendremos a reflexionar especialmente en

los tres casos de femicidio que se narran en la crónica. Por el contrario, preferiremos observar la trama de múltiples situaciones en las que los géneros interactúan y construyen por ello sentidos más o menos violentos, según el caso. Nuestro interés se centra en preguntarnos cómo se erigen permisiones y prohibiciones negociables acerca de las prácticas y experiencias con las que los personajes femeninos del interior construyen sus biografías. Por eso, las rutas, por su carácter de apertura, agregan a la imaginación la posibilidad de avanzar por derroteros biográficos que multiplican las prácticas, pero también multiplican los peligros y las vulnerabilidades que acarrearán los marcos de género.

La ruta como experiencia generizada

Comencemos presentando una escena de viaje. La voz narradora de *Chicas muertas* recuerda cómo la comunidad de su ciudad de infancia, Villa Elisa (provincia de Entre Ríos), veía e interpretaba las prácticas y las experiencias de los habitantes de San José, un “pueblo a 20 kilómetros” del suyo, en el que “habían asesinado a una adolescente, en su cama, mientras dormía” (Almada, 2014, p. 15). San José es, de los tres lugares donde sucedieron los femicidios que se investigan en *Chicas muertas*, el único pueblo que la cronista conoció de pequeña, puesto que estaba tan cerca de Villa Elisa que era cruce obligado para visitar a su familia en Colón, una tercera ciudad entrerriana. Desde su asiento en el autobús, rememora la cronista, ella veía durante aquellos viajes una urbanización, San José, que le parecía “un lugar muy feo, desangelado” (2014, p. 63), puesto que era fabril y que tenía como hito el frigorífico Vizental, cuyas “altas chimeneas [...] estaban] siempre echando humo, día y noche, llenando todo el pueblo con su olor untuoso y pestilente a carne, cuero y huesos cocinándose” (2014, p. 63). Además, entre la población de Villa Elisa y San José había, desde la perspectiva de la comunidad de la cronista, una diferencia principal: Villa Elisa era un pueblo agricultor, mientras que los sanjocesinos “eran obreros y eran pobres” (2014, p. 64).

Lo que queremos destacar de esto es cómo la crónica construye la relación entre estos dos pueblos, cuya base se sostiene por los marcos de interacción e interpelación diferencial, en los que la autoimagen de los elisenses propone la erección de una frontera sociocultural entre ellos y la población vecina. Esta frontera no es infranqueable y los ingresos y egresos se producen por la ruta. En el caso de la cronista, recuerda que ella, de niña, nunca tuvo que desviarse de la ruta y descender del autobús, puesto que allí, en San José, no tenía ningún familiar a quien visitar. Esta micronarración de viaje se ve corporizada no solo por el tránsito de una ciudad a otra, sino por los rumores que en la zona se contaban acerca de los sanjocesinos (2014, p. 68), sumados a la experiencia fugaz,

en movimiento y montada en un medio de transporte, experiencia que la cronista de pequeña fue acumulando y usando como información para elaborar su propia percepción de San José. Las rutas, así, cobran importancia en la crónica como espacios llenos de valor y como fuentes de producción de sentido.⁹ Las rutas proponen el doble juego de separar y también de unir. Separan y, por lo tanto, establecen una diferencia; es decir, hacen fronteras, como en el caso entre Villa Elisa y San José. Pero, como también unen, las rutas permiten la construcción de marcos más amplios de significación que propicia la construcción simbólico-territorial del interior del país.¹⁰

La cronista presenta los diferentes pueblos y ciudades del interior de la Argentina en mapas fragmentarios, asociando cada lugar con los otros y marcando la distancia entre ellos, surcada por las rutas y los caminos, mediante el cálculo del kilometraje que separa a los centros urbanos. Por ejemplo, leamos dos de entre las muchas citas posibles: “Cuando empecé la facultad me fui a vivir con una amiga a Paraná, la capital de la provincia, a 200 kilómetros de mi pueblo” (2014, p. 29). Y también: “Luis Danta [... era] un vidente muy afamado en esos años, que atendía en Paysandú, una ciudad uruguaya a unos 250 kilómetros de Colón, donde vivía Eduardo” (2014, p. 42). Estas referencias constantes a ese camino intermedio que opone y enlaza pueblos, se presenta, a su vez, en una escala que, en definitiva, induce a pensar la cercanía: 50, 200 o 300 kilómetros no es demasiado en la vida de los pueblos. Por el contrario, estos mapas que llamamos “fragmentarios”, ya que no forman un único territorio, presentan como gran oposición la distancia a la que queda la Ciudad de Buenos Aires, distancia que, sin ser insalvable, se calcula desde lo imponderable: el mismo domingo 8 de diciembre de 1983, día en el que se encuentra el cadáver de una de las tres víctimas, “en Buenos Aires, a 1107 kilómetros, [...] recién se apagaban los ecos de las fiestas populares por la asunción de Raúl Alfonsín” (2014, p. 26; cursivas nuestras). Vemos que el número no solo cuesta pensarlo en términos de territorio a cruzar, sino que el detalle de que no esté redondeado (no son ni 1100 o 1110 kilómetros, como en la mayoría de las otras referencias del texto, que—aunque menores— siempre suelen estar calculadas en decenas o centenas) expone de modo más imperioso que allí sí los caminos y las rutas son, antes que nada, distancias.

Por lo dicho, en *Chicas muertas* se crea un espacio más ancho que el de la vida de los pueblos con sus idiosincrasias e historia; encontramos un campo de experiencias mayor, que abarca una constelación de localidades. Así, el doble elemento de la ruta y el vehículo (la moto, el autobús, el camión) se vuelve pertinente en la crónica, ya que no se trata simplemente del vacío entre un poblado y otro, sino de la continuación y de la ampliación de las prácticas y experiencias que conforman las

biografías de los personajes.

La ruta, según la presenta Selva Almada en su obra, es un espacio de varias dimensiones: la progresiva, la de detención, la de la espera.¹¹ Cada una de estas dimensiones propone una relación y una experiencia diferente respecto del camino: el dirigirse hacia otro lugar, el de encontrar la ruta como frontera de cruce (con todos los peligros que conlleva), el de zona para ejercer algún comercio o trabajo, el de recibimiento de personas de otro lugar (es decir, la progresión como experiencia asumida por el otro). Nos interesa, entonces, destacar cómo en *Chicas muertas* todas aquellas posibilidades se cruzan con el género.

El espacio nunca se manifiesta como neutro, sino que se presenta ante todo como zona de roce y discusión. Si nos atenemos a la relación entre espacialidad y género, es claro que “la generización [*gendering*] del espacio está sometida a una transformación continua junto con cambios en las convenciones sociales” (Jarvis, Kantor y Cloke, 2009, p. 21). El espacio y sus prácticas negociadas tienen el doble juego de interpenetrar el campo de configuración cultural de los géneros en una relación mutua. Como afirman los teóricos recién citados: “Las ciudades contemporáneas y la experiencia urbana vivida [y, en nuestro caso, extensible a los espacios de circulación que circunciben a las urbanizaciones] son en muy buena medida creadas por el hombre [*man-made*], y están moldeadas por las culturas andocéntricas de la planificación y el diseño, y por siglos de división y conflicto de géneros” (2009, p. 133). Por eso, es importante considerar tanto los marcos físicos como los culturales que se inscriben dentro de los urbanos según la perspectiva de género, como uno de los ejes claves para comprender la relación entre espacio y práctica social (Foxhall y Neher, 2013, pp. 1-6).

En la ciudad, continúan estos dos autores, la negociación de los ejes temporales y espaciales de la experiencia tiene “un profundo efecto en el establecimiento, la implementación y la permeabilidad de las fronteras” (2013, p. 9). Con este último concepto, se plantea la asimetría de la experiencia generizada, antes que nada, en términos físicos de exclusión (piénsese el uso de los baños públicos o de ciertas habitaciones o ámbitos en templos, teatros de ópera, clubes).¹² Más versátil es el campo de las fronteras en que las prácticas encuentran en el género una variable crucial en la apropiación de la experiencia de la ciudad y su entorno: no tanto dónde poder entrar y dónde no, sino cómo negociar esa entrada permeable y, una vez dentro (o fuera), qué hacer.¹³

El filósofo francés Régis Debray afirma: “Es imposible hacer de un lugar de paso un lugar de residencia, porque no hay personas a las que tengamos enfrente” (2016, p. 54). La cuestión es que los lugares son de paso o de otra cosa según cómo los individuos decidan utilizarlos. En *Chicas muertas*, las rutas logran manifestarse desde una espesura

plena de experiencias. En el capítulo quinto, la cronista narra un viaje realizado mientras recababa información para este libro, por lo que no es un recuerdo de las últimas décadas del siglo pasado, sino que se narra un viaje relativamente reciente: “Regreso a la terminal y compro un pasaje en el próximo micro a Villa Ángela [...]. Me resigno a pasar otras dos horas y media arriba de un colectivo desvencijado (sí, dos horas y media para realizar un trayecto de 100 kilómetros), sin baño, sin aire acondicionado, que para cada cinco minutos, esos que en el interior llamamos lecheros” (2014, p. 74). Luego comenta la incomodidad del asiento roto, el aire caliente difícil de respirar y el tamaño corporal de la compañera de asiento, que es “grandota en serio, del tipo europeo del este que abunda en la zona” (2014, p. 75). Cierra la escena de la siguiente manera: “Me aplasto contra la ventanilla y la abro también todo lo que puedo. El perfume dulce de la chica me marea. Y el viaje recién comienza” (2014, p. 75). Lejos de las autopistas estériles con que Marc Augé ejemplifica sus no lugares (1995, p. 2), el viaje por las rutas del interior de Argentina está fuertemente corporizado y saturado de sensaciones.¹⁴ Que en la cita anterior la experiencia no sea grata no implica algo absolutamente negativo (por más que en la realidad nacional la infraestructura del transporte de media y larga distancia sea muchas veces deficiente), sino que, por el contrario, grafica en extremo y en su modo más patente y sensorial los caminos como espacios incorporados a la vida y a la experiencia.

La ruta, en los textos de Selva Almada, son espacios múltiples según la franja etaria y el género. Como la experiencia de la infancia en pueblos chicos del interior de la Argentina no es el eje central de *Chicas muertas*, lo dejaremos de lado, pero solo mencionaremos que sí es fundamental en buena parte de su obra, sobre todo en sus cuentos (Almada, 2015). Respecto del género, la ruta se manifiesta en ciertas experiencias masculinas, principalmente la del trabajo y la de la diversión. Para las mujeres, la ruta también es la posibilidad de la diversión, porque es la conexión entre sus propios pueblos y aquellos lugares de esparcimiento, o poblados vecinos en los que se realizan bailes y fiestas que atender.¹⁵ En el capítulo seis, leemos que María Luisa, una de las tres víctimas cuyas vidas se biografían en la crónica, “se encontró con sus flamantes amigas y ellas la invitaron a pasar la tarde en Villa Bermejito, un pueblo a orillas de un brazo del río Bermejo, con casas de fin de semana, a poco más de 100 kilómetros” (2014, p. 101). Además, la ruta es la productora de la trama familiar, tejida por visitas a los parientes en las localidades vecinas. Generalmente, esta práctica se realiza junto con los niños. Escribe la cronista, recordando su infancia: “A veces cuando [yo] iba al campo donde vivían mis abuelos, nos tomábamos el colectivo con mis tías” (2014, p. 112).

Hay un tercer modo de experimentar el viaje para los personajes femeninos de *Chicas muertas*, que es el más importante: el de la proyección de biografías alternativas. Para explicarlo, tenemos que hacer referencia primero al mundo laboral en el que se insertan las mujeres en la crónica. El esquema que la crónica construye es simple y eficiente. Cada una de las biografías de las jóvenes asesinadas presenta una descripción de clase diferente. Así, las tres mujeres arman sus proyectos individuales y familiares según la intersección de clase, género y expectativas culturales. Sarita Mundín “trabajó desde pequeña. Ella no tenía opción porque su familia era muy pobre” (2014, p. 111). El trabajo que nombra la crónica es el de servicios de limpieza, hasta que quedó embarazada y, como “era demasiado linda para que el marido la mandase otra vez a trabajar de mucama [...], la mandó a prostituirse” (2014, 111-112). María Luisa Quevedo, a diferencia de Sarita Mundín, no trabaja desde niña, sino que su primer trabajo lo consigue a los quince años, “en lo de la familia Casucho” (2014, p. 23), también haciendo la limpieza. Finalmente, Andrea Danne nunca “tuvo que salir a trabajar de pequeña” (2104, p. 110), y nadie más que su padre trabajaba en su casa.

Detengámonos en esta última biografía, mediante la cual la cronista presenta las posibilidades laborales de las mujeres jóvenes de clase media de uno de los pueblos del interior: San José. Pronto aprendemos que Andrea Danne “podía estudiar porque su novio le pagaba los estudios. Si él no hubiera aparecido, quizá Andrea hubiera terminado siendo empleada de[l frigorífico] Vizental como el grueso de jóvenes sanjocesinos [...]. Operaria o secretaria. Andrea, por lo bonita, hubiera conseguido un puesto en la administración” (2014, p. 111). Como vemos, la cronista construye una argumentación muy sintética. En el texto, una joven como Danne, recién terminados sus estudios secundarios, tiene la posibilidad de conseguir trabajo, aunque reducido a un único ámbito: el del frigorífico, industria líder de la cual depende toda la economía de San José. Este primer modo de presentar el mundo laboral del pueblo indica el ámbito limitado en el que se produce la construcción de las propias biografías de sus habitantes, por cuestiones de clase y territorio. Luego, dentro del frigorífico, Andrea Danne, por ser mujer, tiene la doble posibilidad de trabajar en contacto con la carne (ser una empleada de cuello azul) o trabajar en las oficinas (ser empleada de cuello blanco). La cronista aclara que la decisión entre un camino u otro se basa en la belleza de la candidata. Por eso, en el frigorífico de San José, se produce una combinación entre apariencia y estatus laboral, lo que lleva a que las secretarías sean objeto de deseo erótico por parte de los operarios, por lo bonitas, por lo arregladas y por lo idealizadas que se encuentran: “[Las administrativas eran d]evoradas por los ojos de los obreros que, mientras serraban pezuñas, rabos y cabezas, y separaban el cuero de la

carne, sintiéndose toritos soñarían con montarse a las secretarias como vacas” (2014, p. 111).

Es interesante, observar que la crónica presenta las biografías laborables posibles para una muchacha de provincia en este cruce entre opción e imposición. El marco de género y clase propuesto en *Chicas muertas* ofrece esquemáticamente, según lo visto, pocos espacios donde las mujeres jóvenes pueden desarrollar actividades económicas: el área de servicio en casas particulares (limpieza o de niñera), y luego en la industria del frigorífico, con la división interna y jerárquica entre quienes trabajan como operarias y quienes logran (es decir, acceden al nivel superior) trabajar en la administración (sin que se plantee la posibilidad de obtener un puesto por encima del de secretaria).¹⁶

La tensión y la crítica surgen en que en este esquema el ascenso laboral que se observa mediante la obtención de un puesto administrativo solo se consigue por cuestiones físicas y estéticas. Las secretarias, narra la cronista, andan “bien vestidas, bien peinadas, oliendo siempre rico” (2014, p. 111). En otras palabras, todos los espacios en los que las mujeres desarrollan actividades económicas están atravesados desde el vamos por interpelaciones genéricas: son ámbitos que están abierta o solapadamente erotizados y sexualizados, o explotan dimensiones que según la *doxa* patriarcal son propios de lo femenino. La posibilidad de desarrollo femenino se da en definitiva en las actividades del mundo privado, cercanas a la labor (según la define Hannah Arendt en 2008, p. 98) del cuidado maternal y del hábitat. Otra opción para las mujeres es, dentro de esta economía del género, la de la prostitución.

Para quienes no deseen o para quienes tengan la posibilidad de no embarcarse en alguno de estos caminos biográficos, tal como le sucede a Andrea Danne, hay otra alternativa. Según se cuenta en el capítulo séptimo, la joven Danne, una vez egresada del colegio secundario, decide no trabajar en el frigorífico. La cronista hipotetiza que nunca le entusiasmó tal perspectiva laboral porque “[e]l recuerdo de su padre volviendo a la tarde del matadero, oliendo a sangre y lavandina, le habrá revuelto el estómago” (2014, p. 111). Entonces, toma la decisión de continuar los estudios en un profesorado. Cursar una carrera terciaria o universitaria es, en el interior del país, un proyecto que se planifica con un mapa a mano, porque se debe asistir a alguna de las instituciones en poblados o ciudades de mayor envergadura, con lo que los estudiantes que residen en poblaciones pequeñas se ven obligados a movilizarse constantemente o mudarse de lugar.

Andrea Danne estudia, en su caso, para ser profesora de psicología (2014, p. 17) y aún no ha terminado su primer año (2014, p. 33). En el capítulo noveno se dice que sus suegros la ayudan a pagarse los estudios (2014, p. 146). Más allá de estos datos, no hay otros más acerca de la carrera

terciara que Andrea Danne emprendió, pero sí nos consta que este es un proyecto que, según la cronista, las mujeres jóvenes pueden construir como opción y como resistencia, si no aceptan los marcos estrechos del mundo laboral y generizado de su población. Lo que también sabemos es que Andrea Danne debe viajar para llegar hasta el profesorado. Leemos: “El Pepe manejaba el micro en el que iban los estudiantes de Villa Elisa, Colón y San José a Concepción del Uruguay, a cursar los profesorados y otras carreras terciarias que se dictaban en esa ciudad. Andrea era una de las estudiantes que viajaba a diario en El Directo” (2014, p. 114).

Ya citamos páginas atrás el recuerdo del propio pasado de la cronista, en el que se apuntan sus épocas de estudiante, cuando junto con una amiga, que también estudiaba, se instalaron en la ciudad de Paraná. Luego, a lo largo del mismo recuerdo, nombra a otra amiga suya, que también estudiaba en Paraná (2014, pp. 29-31). Además, se hace referencia a una compañera de estudios de Andrea Danne (2014, p. 114). Por lo tanto, por más que estudiar carreras terciarias y superiores sea opción tanto para muchachas como muchachos, *Chicas muertas* lo presenta de manera casi unívoca como un proyecto de biografía alternativa para las mujeres.¹⁷ Los marcos socioculturales y económicos que perfilan las proyecciones de futuro de los jóvenes pueblerinos permiten, a partir de sus determinaciones negativas, que sean principalmente las muchachas quienes capitalizan la formación institucionalizada en grados terciarios (y a veces superiores), dentro de una larga historia en nuestro país en la que, sobre todo en la primera mitad del siglo XX, pero extensible a todo el siglo, las mujeres encontraron al frente del aula (masivamente en la escuela primaria, compartida con los hombres en la secundaria) la posibilidad de una movilidad social al mismo tiempo que lograban ocupar espacios de la vida pública (Adamovsky, 2012, p. 74).

Es importante, con lo dicho, reconocer las limitaciones que la misma crónica expresa respecto de las posibilidades que se encuentran en una trama en la que el territorio, la clase y el género enmarcan los futuros imaginables de los habitantes de estos pueblos internos. Con esto queremos expresar el carácter medido de la agencia de los personajes de *Chicas muertas*, cuyos horizontes, materiales e imaginarios, son flexibles pero resistentes. La ruta, sin embargo, se presenta como catalizador de aquella otra dimensión que habíamos nombrado como proyectiva. Su tránsito no es simplemente un paréntesis entre un origen y un destino, sino que sobre ella se va construyendo un campo de posibilidades y de futuros.

Antes de avanzar, consideremos dentro de la argumentación esquemática de la crónica otras prácticas generizadas que tienen a la ruta como espacio de despliegue. Estamos pensando en la prostitución: “Al poco tiempo de que naciera Germán, el marido de Sarita empezó

a exigirle que trajera plata a la casa. Sarita se inició en la prostitución. [...] De yirar en la ruta, pasó a tener una cartera de clientes del Comité Radical” (2014, p. 57). En la variante porteña del español, el verbo “yirar” significa ampliamente “vagar, andar de aquí hacia allá sin rumbo fijo”; específicamente, se usa para referirse al modo en que las mujeres en situación de prostitución recorren una zona a la espera de posibles clientes.¹⁸ Vemos que en esta cita, la ruta no produce una experiencia dirigida hacia un destino, no hay una intención de arribo a otro lugar, sino que la práctica del deambular privilegia otras facetas propias de dicho espacio: la privacidad de las afueras, la distancia, el grupo de trabajadores hombres que se desplazan sin compañía, etc.

La ruta también presenta la misma dimensión recién aludida, si se la observa desde la perspectiva del cliente hombre. Se manifiesta como lugar donde la búsqueda de las relaciones sexuales acordadas mediante algún tipo de pago es una de las prácticas disponibles, principalmente protegidas por el carácter de transitoriedad que poseen los actos en lugares de paso. En el capítulo segundo la cronista recuerda cuando hacía dedo en sus épocas de estudio universitario. En uno de esos viajes, el camionero que conducía el vehículo “dijo que había algunas estudiantes [que posiblemente le pedían que las alcanzaran a algún pueblo] que se acostaban con él para hacerse unos pesos, que a él no le parecía mal, que así se pagaban los estudios y ayudaban a sus padres” (2014, p. 30). Al final del capítulo seis, de modo más perturbador, se narra no lo que sucede en la ruta misma, sino en uno de sus enclaves urbanos: las terminales de ómnibus. Un amigo de la cronista recuerda que cierta vez él estaba en los alrededores de la terminal de Resistencia, en un restaurante. Allí, “en una mesa próxima, un tipo de unos cuarenta años tomaba una cerveza y una nena de doce comía un sánguiche. No eran padre e hija” (2014, p. 76). El resto de la historia imagina la posible situación de prostitución infantil a la que esta imagen del adulto y la niña alude.

El aumento de dimensiones y modos de cómo relacionarse con el espacio multiplica también la variedad de experiencias que los individuos encuentran en ellos, aunque estas no sean parte principal de los proyectos con que se transita la ruta. Nombremos las dos que aparecen bien caracterizados en *Chicas muertas*: una positiva, la de la relación afectiva o amorosa, y la otra negativa, la de la manifestación de la vulnerabilidad física en cuanto peligrosidad de los caminos.

La positiva. No importa cuál dimensión de la ruta se explote, siempre está la posibilidad de la seducción y el encuentro de parejas erótico-afectivas. En *Chicas muertas*, esto se produce, por ejemplo, en las de conexión interurbana. La cronista recuerda que, en su niñez, iban a visitar a sus abuelos, y el colectivo que tomaban solía estar conducido por Pepe Durand (ya nombrado en una cita anterior), quien le gustaba a su prima.

Leemos: “[M]e ubicaba a mí en un asiento con los bolsos y se iba a charlar con él todo el trayecto. Parada, apoyada en el respaldo de su asiento, hablaban y ella se reía fuerte, una risa aguda como el relincho de una potranca. A veces también le cebaba mate” (2014, p. 112). Más adelante, la cronista relaciona a este chofer con una de las muchachas asesinadas, Andrea Danne: “[A]lgunos compañeros de viaje atestiguaron que había una relación entre el chofer y la chica, que cuando todos descendían en la terminal, ella se quedaba en el coche con él; que algunas veces los vieron cenando solos en un comedor de las inmediaciones” (2014, p. 114).

También se puede pensar la biografía de Sarita Mundín, una de las “chicas muertas”, que “en la ruta [a la que iba en busca de clientes sexuales] lo conoció a Olivera, que sería primero su cliente, luego su amante y protector, y la última persona con la que la vieron” (2014, p. 57). Es evidente que este ejemplo no pueda expresarse como positivo en sentido absoluto, puesto que la relación afectiva surge tramada por la situación de prostitución en la que Sarita Mundín se encuentra, y esta no deja de existir luego a lo largo de su biografía; incluso este personaje masculino es uno de los sospechosos del femicidio. Lo incluimos aquí como positivo no solo por la caracterización general que la *doxa* asigna a las relaciones afectivas (el texto no hace referencia a este plano de la relación), sino también porque la crónica, al nombrar a Olivera¹⁹ como “amante y protector”, establece que la vida de la joven gana estabilidad y seguridad. Sin embargo, no es gratuito que el texto afirme de modo inmediato el carácter sospechoso del mismo cliente, amante y protector.

Las experiencias negativas surgen puesto que la dimensión de paso que la ruta tiene potencia la vulnerabilidad propia del ser humano y, sobre todo, la específicamente cultural con la que se construye lo femenino en el universo de *Chicas muertas*. En este sentido, la mujer en la ruta carece del supuesto marco de protección que otros espacios sí pueden erigir. En ese espacio de tránsito y soledad, el cuerpo de la mujer queda expuesto a una potencial interpelación violenta que ve de modo exacerbado la posibilidad de la apropiación y la rapiña. No solo esto se ve en la práctica de “yiro” arriba citada, o la alusión con la que el camionero parecería tantear el terreno al recordarle a la cronista que otras estudiantes pactaban tener sexo con él a cambio de “unos pesos”, sino en situaciones más extremas. Como, por ejemplo, en los siguientes tres recuerdos personales y familiares de la cronista. Uno, de su época de estudiante universitaria, en el que el conductor que la deja subir a su auto afirma que es ginecólogo y, para explicarle el autoexamen de mamas, comienza a tocarle los senos (2014, pp. 30-31). Otro recuerdo, y según la cronista el peor, en el que ella y una amiga regresan a Paraná, y el conductor no solo le toca el brazo y la pierna a su amiga, sino que dice cosas como la siguiente, luego de invitarla a tomar algo: “Tu novio

debe ser un pendejo, qué puede enseñarte de la vida. Un tipo maduro como yo es lo que necesita una pendejita como vos. Protección. Solvencia económica. Experiencia” (2014, p. 32). La cronista pierde la tranquilidad al descubrir que dentro del auto hay varias armas. Finalmente, las dos muchachas bajan del auto y “tir[an] los bolsos al piso, [se abrazan] y [se largan] a llorar” (2014, p. 33). Por último, al final de la crónica se cuenta la situación que la tía de la cronista vivió en su juventud mientras iba desde la casa de sus abuelos hacia la de una amiga suya. Este trayecto es de apenas cinco kilómetros, por lo que no estamos ante el tránsito vehicular en una ruta, sino una caminata a lo largo de un camino de tierra. Allí se le aparece a la tía su primo Tatú, quien intenta violarla en el maizal (2014, pp. 183-185).

Estas experiencias abundan en *Chicas muertas*, e incluso se llega hasta el extremo mismo del crimen: el capítulo octavo se cierra con el recuerdo de un femicidio en Villa María, Córdoba, el de la remisera²⁰ Mónica Leoncato, quien “apareció violada y estrangulada en su auto, en un camino rural, aparentemente por un cliente” (2014, p. 130). En este caso, la práctica laboral que la víctima realiza tiene como particularidad el hecho de contraponerse al carácter principalmente masculino que describe al servicio de conducción de vehículos dentro de los marcos culturales presentados en la crónica. Sin que el texto lo exponga, esta discordancia pudo haber hecho más vulnerable a la remisera aludida en la historia.

Para cerrar esta sección de nuestra reflexión, resumamos diciendo que nuestro interés fue el de presentar de modo detallado el universo de las rutas y los caminos de *Chicas muertas*. Pudimos comprobar que en la crónica ese espacio intermedio entre diferentes urbanizaciones no es un puro blanco narrativo, un área de pasaje, sino que allí también se construyen prácticas ancladas en los roles de género. Hay modos diferenciales en que los personajes femeninos y masculinos experimentan su tránsito y su estadía en los caminos. A su vez, observamos que la vulnerabilidad ante todo se ve exacerbada en el caso de las mujeres que utilizan la ruta, generalmente de modo solitario o fuera de los marcos de protección que otros espacios y otras redes sociales pueden llegar a ofrecer.²¹

Cambio y estabilidad en los roles de género

Las rutas, en *Chicas muertas*, pueden leerse como un ejemplo transparente de las prácticas y roles de género tal como Selva Almada busca configurarlas en su texto. Si bien las rutas tienen, en términos coloquiales, una huella horadada, es decir, que su misma constitución se interpreta ante todo como una invocación al tránsito de un origen a un destino, no se puede afirmar que ese sea el único modo de transitar

y experimentar dicho espacio. Vimos varios ejemplos en la sección anterior en los que se suceden prácticas que no solo toman el viaje como contexto de realización, sino que privilegian otras dimensiones de la ruta (expresadas según los valores de la distancia, la soledad, el anonimato, el encierro, etc.), sin que aquella pierda, generalmente, su centralidad. Dentro del interior argentino presentado por la crónica, esto se tensa con los roles de género, que claramente se muestran como guiones culturales mediante los cuales se construyen experiencias, incluso aquellas que pretenden negociar las formas mismas en que se entiende la interacción entre mujeres y hombres y su posición en la sociedad.

En última instancia *Chicas muertas* construye una reflexión que, aunque no cae en el determinismo de sus personajes, nunca se funda en una agencia optimistamente liberada. Si la pregunta de fondo de la crónica es sobre la posibilidad para estos personajes femeninos de vivir una vida satisfactoria, sin violencia, la respuesta parece ser que, si se logra, sucede en términos no absolutos, sino relativos respecto de los marcos mismos que albergan a dichos personajes.

Dijimos en el primer apartado que el texto de Selva Almada se construye enlazando cuatro biografías: las tres de las muchachas víctimas de femicidio, y la autobiografía misma de la cronista. Esta narración autodiegética de la cronista eslabona, como contrapunto a las otras experiencias, la posibilidad de una biografía alentadora, sin que esto signifique, como vimos, la ausencia absoluta de violencia.²² En un texto saturado de muertes de mujeres, la cronista presenta la propia historia, que logró alcanzar ese presente de la enunciación, como un acto de supervivencia: “Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de [...] las miles de mujeres asesinadas en nuestro país [...], sigo viva. Sólo una cuestión de suerte” (2014, p. 182). Esta idea de supervivencia resume la perspectiva general de la obra, en la que los personajes femeninos son presentados siempre como potenciales víctimas de alguna práctica violenta, ya sea simbólica, ya sea material. Esta focalización llevó a la crítica a leer la crónica como un texto que argumenta la absoluta imposibilidad de una buena vida para las mujeres del interior del país (por ejemplo, Martín, 2015), pero creemos que, por el contrario, manifiesta de modo realista el hecho de que las prácticas toman forma dentro de un contexto al que los personajes atienden, y muchas veces al que se enfrentan, pero que no constituye en sí una total determinación e inmovilidad. Porque, a pesar de toda la violencia potencial y todas las restricciones presentes, no hay parálisis. Por ejemplo, en el capítulo dos, luego de narrar la insinuación del camionero acerca de sus relaciones por dinero con estudiantes que encontraba en la ruta, la cronista escribe lo siguiente: “La cosa no pasó de esa insinuación, pero los kilómetros que faltaban para bajarme me sentí bastante inquieta. [...] Creo que ese día me corrí

hasta pegarme a la ventanilla y directamente me agarré a la manija de la puerta por si debía pegar un salto” (2014, p. 30). Desde que sufrió este hecho, la entonces estudiante cambia sus prácticas: “Cada vez que me subía a un auto lo primero que miraba era dónde estaba la traba de la puerta” (2014, p. 30). Es decir, la cronista en su juventud no dejó por lo sucedido de hacer dedo en la ruta, ya que su condición de clase la obligaba a enfrentarse al riesgo de subirse a vehículos conducidos por desconocidos.²³ Sin embargo, comprendió que el desarrollo de sus prácticas sucede en tensión y choque con una realidad que la excede y en la que, sin embargo, ella incide a partir de sus mismas acciones. En un espacio en que los géneros encuentran rápidamente los límites de sus experiencias posibles, esa frontera entre prácticas legitimadas y las que no lo son (como el viaje en soledad, que, si no enteramente ilegítimo según esta configuración cultural, se percibe al menos como bajo control por los hombres por presentarse el cuerpo femenino en disponibilidad) es puesta en último término en discusión desde tácticas que no aspiran principalmente a la destrucción de los marcos de interpelación, sino que más bien los utilizan estratégicamente en beneficio propio y que, a un mismo tiempo, los reproducen y, tal vez, a partir de los cuales se siembra el potencial cambio.

Las tres mujeres asesinadas que centran la narración de *Chicas muertas* se encuentran, en el momento del crimen, avanzando en la proyección y construcción de biografías que ellas consideran potencialmente satisfactorias. María Luisa Quevedo consiguió su primer trabajo, y Andrea Danne está rindiendo los exámenes del primer año del profesorado, para evitar seguir los pasos del padre y no trabajar en el frigorífico. Sarita Mundín, cuya vida se narra como la más sufrida, al menos se permite darle un consejo a su hermana, como legado; la charla que entablaron, dice la crónica, la hermana “no [la] olvidará jamás” (2014, p. 56). Sarita le dice: “Nunca te dejes atropellar por nadie. Vos tenés que hacerte valer. Nunca dejes que un tipo te ponga un dedo encima. Si te pegan una vez, te van a pegar siempre” (2014, p. 57). En *Chicas muertas* queda claro que los personajes femeninos son conscientes de su posición y de sus posibilidades—con limitaciones—de acción dentro de los imaginarios sociales, y sin embargo actúan, conscientes también de que la violencia en una cultura violenta es parte posible de la misma impredecibilidad del accionar humano (Arendt, 2005, p. 263).

Esta lectura que hemos estado persiguiendo intentó echar luz a cómo plantea la crónica de Selva Almada el acto de cruzar los caminos, de cruzar las rutas y las fronteras que unen y separan las biografías de mujeres del interior, según sus deseos de amoldarse o no a los roles de género. Es claro que no hay caminos de salvación ni biografías exitosas de *self-made women* en este texto. Pero en el mismo cierre de la crónica

aparece la imagen de la fuerza que se imprimen las mujeres entre sí mediante el acto de narrarse sus historias y en el de mantenerse juntas. Esta última escena es, una vez más, una que sucede en un camino, quizá ahora planteado como metáfora de la vida. La cronista recuerda el viaje a pie que realizó con su tía, a los doce años, cuando esta le cuenta el ataque sexual sufrido en aquel mismo lugar tiempo atrás.²⁴ Luego de que la tía relatará su historia, ambas siguen “caminando, más apretadas la una contra la otra, los brazos pegajosos por el calor” (2014, p. 185). Este gesto tiene, primero, el valor de la vulnerabilidad, pero también el de la protección mutua y la alianza de género. Repitiendo la ambigüedad, el ruido del viento entre las plantas produce “un sonido amenazador que, si [... se afina] el oído, [... puede] ser también la música de una pequeña victoria” (2014, p. 185).

“Pequeña victoria”: a pesar de la sensación de saturación y muerte que provoca la crónica, creemos que estas, las últimas palabras del texto, expresan del mejor modo posible la construcción de biografías de mujeres que se da en la obra de Selva Almada. Entre idas y retrocesos, satisfacciones y violencias, la victoria no se da a grandes pasos, sino que se produce en el lento avanzar que, posiblemente, nos ubica en otro lugar.

Este es, en definitiva, el trabajo de hormiga, casi un contrabando, que llevan a cabo los personajes femeninos de *Chicas muertas* en la frontera de los roles de género y la violencia concomitante.

NOTAS

1 En nuestro trabajo diario en la universidad estamos en contacto con muchos estudiantes de intercambio, principalmente de los Estados Unidos. Con bastante frecuencia los estudiantes de dicho país suelen comentarnos lo sorprendente que les parece la atención especial que los medios de comunicación argentinos ponen en las noticias acerca de violencia de género.

2 La asociación civil La Casa del Encuentro realiza desde 2009 sus propias estadísticas no oficiales a través de su Observatorio de Femicidios en Argentina Adriana Marisel Zambrano. Por lo tanto, dichos registros abarcan un periodo mayor que el del Registro Nacional. Además, sus números son relativamente mayores (aproximadamente 50 casos más por cada año computado por el Registro Nacional), aunque la curva creciente es similar. Según el observatorio, en 2016 murió una mujer a causa de su género cada 30 horas.

3 Este encuentro anual ya va por su trigésimo segunda sesión.

4 También el cine y la televisión (y el teatro en menor medida) se interesaron por reflexionar sobre la violencia contra las mujeres en la última década. En el cine, lo más destacable fue la *remake* de la película *La patota* (2015, original de Daniel Tinayre de 1960), de Santiago Mitre, acerca de la violación de una mujer por parte de un grupo de hombres. En la televisión, recordemos la telenovela *Vidas robadas* (2008), sobre trata de personas.

5 En el campo editorial transnacional, vale la pena recordar el éxito fuera y dentro del país de la trilogía de policial negro *Millennium* (2005, 2006, 2007), del escritor sueco Stieg Larsson, publicadas en español en 2008 y 2009. Este autor entra dentro del listado de los autores más vendidos siglo XXI, junto con J. K. Rowling y su saga de Harry Potter, Dan Brown con sus novelas religioso-conspirativas, y Suzanne Collins y su trilogía *Los juegos del hambre*. La serie sueca aborda casos de violación de menores, abuso intrafamiliar, trata de personas y prostitución forzada.

6 Recordemos que dentro de la configuración cultural nacional, promovida por Buenos Aires e irradiada desde allí, se considera el “interior” del país a todo el territorio argentino, excepto –justamente– la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el cordón urbano e industrial que lo rodea, conocido como Conurbano o Gran Buenos Aires.

7 Nombremos dos ejemplos de textos que tratan sobre casos reales y recientes de violencia contra las mujeres. En 2012, se publica la crónica periodística *Cordero de Dios*, de Candelaria Schamun, en la que se investiga la desaparición y el posterior asesinato de la niña Candela Sol Rodríguez Labrador, ocurrido en el partido de Hurlingham (provincia de Buenos Aires) en el año 2011. En 2013, la periodista Soledad Vallejo presentó su *Trimarco*, una crónica que rescata la historia de la madre de María de los Ángeles “Marita” Verón, una joven desaparecida en 2002 en la provincia de Tucumán. Este último caso tuvo repercusiones en todo el país, por su relación con la trata de personas y la prostitución forzada.

8 Ante interpretaciones posiblemente etno- y dominocéntricas que leen en la crónica de Selva Almada la idea de que el interior del país es un infierno patriarcal sin resiquicios, propusimos otras perspectivas en Graná, 2016. Para el concepto de “dominocentrismo”, ver Semán, 2006.

9 La primera novela de Selva Almada, *El viento que arrasa* (2012), transcurre enteramente en un taller mecánico al lado de la ruta, y todos sus personajes construyen de una u otra manera su biografía en relación constante con el entramado de caminos que unen los pueblos del interior del país. Además, la novela corta *Intemec* (2012) se construye como un relato de viaje: dos hombres tienen el encargo de trasladar un cadáver desde la provincia de Entre Ríos hasta la provincia de Chaco.

10 En *Chicas muertas* se utiliza expresamente el término “interior” para dar cuenta de estos territorios. Por ejemplo, la cronista afirma que “trabajar desde la adolescencia o incluso en la niñez era algo habitual en los pueblos del interior, por lo menos hasta la década del ochenta” (2014, p. 110; cursivas nuestras). O también se utiliza la caracterización “de provincia”, como se dice en otra parte de la crónica: “Tres adolescentes de provincia asesinadas en los años ochenta, tres muertes impunes ocurridas cuando todavía, en nuestro país, desconocíamos el término femicidio” (2014, p. 19; cursiva nuestra). Recordemos que en 2007 Selva Almada publicó su segundo libro de cuentos bajo el título *Una chica de provincia*. En esta colección se incluía el cuento “La chica muerta”, luego retitulado como “La muerta en su cama” en la reedición

de 2015; este relato es el germen de la investigación de una de las tres biografías que se enlazan en la crónica *Chicas muertas*. La caracterización “de provincia” aparece en los textos de Selva Almada como equivalente a “del interior”, pero no a “provinciano/a”, porque este último adjetivo suele percibirse, al menos en las grandes ciudades, como peyorativo.

11 Esto es una variación de los análisis de Eliseo Verón acerca del espacio del metro de París (2013, p. 337).

12 Sin embargo, “[h]ombres y mujeres rara vez se encuentran confinados a ámbitos exclusivos a un sexo en un sentido estricto, aunque perdura de modo sorprendente el legado de escuelas, universidades, clubes de caballeros y lugares de encuentro destinados a un solo sexo” (Jarvis, Kantor y Cloke, 2009, p. 19).

13 “La manipulación espaciotemporal puede tomar varias formas. Por ejemplo, los balcones no eran un espacio específicamente ‘femenino’, sino que las mujeres los usaban según modos considerados apropiados o inapropiados. También los hombres los utilizaban, pero no necesariamente de la misma manera o en los mismos momentos” (Foxhall y Neher, 2013, p. 8).

14 No es que los no lugares augeanos carezcan de sensaciones, sino que justamente las que se provocan son las de la anestesia y la lisura, experiencia que hoy día continúa vigente en nichos de privilegio: en el primer mundo, la cultura “se droga con lo *light*, entronca cantos al vagabundeo y a la nueva movilidad planetaria, solo se enardece con lo *trans* y con lo *inter*, idealiza lo nómada y lo pirata, alaba lo liso y lo líquido, en el momento mismo en que de nuevo aparecen, en el centro de Europa, unas líneas divisorias heredadas de la Antigüedad romana o de la Edad Media” (Debray, 2016, p. 23).

15 Así comienza el cuento “El viaje”, publicado en 2007:

[La hermana de Denis n]unca había salido de la provincia ni ido más lejos que los 60 kilómetros a la redonda hasta los pueblos vecinos, a los bailes, de soltera; al hospital de Colón a parir a los mellizos, también de soltera. Nunca había puesto un pie en la ruta 14, famosa por sus accidentes automovilísticos. La ruta de la muerte, como la llaman. Nunca hasta esta noche. (Almada, 2015, p. 138).

16 De pasada, se nombra también la siguiente posible proyección biográfica: “La máxima aspiración de estas niñas [las amigas de infancia de la cronista] era recibirse de maestras [es decir, terminar los estudios medios en un instituto de magisterio] y casarse con un hombre bueno y trabajador” (2014, p. 110), se entiende que sin proseguir estudios superiores. Sin hacerlo explícito, este párrafo da como posibilidad no solo el de trabajar en un puesto de trabajo tradicionalmente femenino, sino que también se presupone la opción, luego de contraer matrimonio, de no trabajar por un salario fuera de la casa y emplear las horas del día como ama de casa. Sea como fuere, las opciones siguen enmarcadas por el carácter feminizado de estas labores impuesto por el sentido común conservador.

17 Prestemos atención a la construcción sintáctica de la oración recién citada: “Andrea era una de las estudiantes que viajaba a diario” (2014, p. 114). En este sintagma, “una” concuerda en género con “Andrea” y contagia dicho género femenino al sustantivo común “estudiantes”, produciendo una frase habitual en español, pero que podría haber sido presentada de modo mixto de la siguiente manera: “Andrea era uno de los estudiantes...”. En otras palabras, aquí se evidencia, quizá no de modo deliberado, el hecho de que los estudios terciarios y superiores tienden a ser considerados, en la crónica, como un proyecto más que nada propio de los personajes femeninos.

Para confirmar esto, recurramos a una versión anterior de esta narración, publicada en el número 14 de la revista *Boca de sapo*. Allí se describe el único camino laboral que los muchachos del pueblo pueden realizar. El texto –que finalmente no se integró en *Chicas muertas*– presenta a Andrea Danne como voz narradora autodiegética:

Quando terminamos la escuela primaria debemos decidir si anotarnos en el bachillerato o en el perito comercial. Como terneras estúpidas, las chicas se inscriben en el comercial con la esperanza de conseguir un puesto en las oficinas del frigorífico. Para los muchachos es más simple, ni siquiera tienen que esperar cinco años. El mismo verano que terminan la escuela llenan los mismos formularios que antes llenaron padres, tíos, hermanos mayores y esperan a que los llamen. (2012, p. 33)

18 En el lunfardo, el vocabulario propio del Río de la Plata, “yiro” es sinónimos de “prostituta”.

19 En el texto citado, el apellido de este personaje aparece como “Olivera”. En el resto de la obra se lo nombra como “Olivero”.

20 Es decir, aquella persona que trabaja conduciendo un automóvil particular como si fuera un taxi.

21 En la crónica, esta protección (sea o no eficaz) es esencialmente masculina. En el capítulo noveno, se presenta la historia de Bochita Aguilera, un hombre que tenía como costumbre espiar a las mujeres mientras se cambiaban de ropa en sus cuartos: “Cada tanto, el perro de la casa o alguna de las muchachas lo sorprendían *in fragantti* [sic] y el Bochita salía corriendo, antes de que el padre de la ultrajada le diera alcance” (2014, p. 139). Al final del texto, cuando se narra el ataque sexual que sufre la tía de la cronista, se dice que “después el abuelo le dio una paliza al Tatú y él nunca volvió a acercarse a la tía y ojalá que a ninguna otra muchacha” (2014, p. 185). Como se observa, la sanción y la protección se configuran en torno a la figura del padre y del abuelo, es decir, a figuras patriarcales propias de una cultura conservadora.

22 En buena medida, y aunque amerite una reflexión aparte, se puede pensar que un elemento de dicha autobiografía se encuentra en el cruce de la “gran” frontera de nuestro territorio: la que divide Buenos Aires del resto del país. En el presente de la enunciación, la firma con que se cierra *Chicas muertas* dice: “Buenos Aires, 30 de enero de 2014”. Este dato, el de posicionamiento en la ciudad que histórica y culturalmente se opone al interior argentino, habla

también de cómo la cronista negocia su propia biografía según la tensión entre territorio, género, profesión, etc.

23 “Teníamos poca plata, vivíamos en una pensión, bastante ajustadas. Para ahorrar, empezamos a irnos a dedo” (2014, p. 29).

24 Tengamos en cuenta que esta caminata es una despedida, porque la tía se va a casar pronto y va a comenzar a cumplir los mandatos de género propias de las mujeres adultas y casadas en una sociedad tradicional: “En adelante, ella viviría con un hombre, su esposo. Nunca más dormiríamos juntas ni podríamos quedarnos hablando de pavadas hasta cualquier hora” (2014, p. 183). Como vemos, el texto constantemente está atento a la diversidad de proyectos que sus personajes femeninos elaboran, nunca desde una agencia sobredimensionada, sino, más bien, desde una biografía sobredeterminada.

OBRAS CITADAS

Adamovsky, E. (2012). *Historia de las clases populares en Argentina. Desde 1880 hasta 2003*. Buenos Aires: Sudamericana.

Almada, S. (2012). “Chicas muertas”, en *Boca de sapo* n° 14, año XIII, diciembre. Buenos Aires: (s. n.). Págs. 30-35.

Almada, S. (2014). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House.

Almada, S. (2015). *El desapego es una manera de querernos*. Buenos Aires: Random House.

Arendt, H. (2008). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.

Augé, M. (1995). *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Londres: Verso.

Carbajal, M. (2014). *Maltratadas. Violencia de género en las relaciones de pareja*. Buenos Aires: Aguilar.

Corte Suprema de Justicia de la Nación (2015). *Datos estadísticos del Poder Judicial sobre: Femicidios 2014*. En http://www.csjn.gov.ar/om/docs/femicidios_2014.pdf. Recuperado en agosto de 2017.

Debray, R. (2016). *Elogio de las fronteras*. Barcelona: Gedisa.

Foxhall, L. & Neher, G. (eds.) (2013). *Gender and the City before Modernity*. West Sussex: Wiley-Blackwell.

Graná, L. (2016, septiembre). Mapas de espacios, tiempos y cuerpos. *Chicas muertas*, de Selva Almada, como atlas descentrado. Trabajo presentado en Urban Dynamics Project Meeting. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil.

Jarvis, H., Kantor, P. & Cloke, J. (2009). *Cities and Gender*. Nueva York: Routledge.

Martín, L. (2015). "La filosofía del tenedor", en *El País*. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/30/babelia/1438265172_908531.html. Recuperado en agosto de 2017.

Semán, P. (2006). *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Gorla.

Verón, E. (2013). *La semiosis social 2*. Buenos Aires: Paidós.

UNA TERRITORIALIDAD INSURGENTE: SANTA FE LA VIEJA A TRAVÉS DE LA ESCRITURA ARQUEOLÓGICA DE LIBERTAD DEMITRÓPULOS

Luciana Belloni
Universidad del Salvador, Argentina

1. El despertar de la ciudad

Diario *El Litoral*, Santa Fe, lunes 29 de enero de 1951:

LAS RUINAS DE CAYASTÁ PERMITEN RECONSTRUIR LA PRIMITIVA SANTA FE

El director del Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales ha enviado una nueva nota al ministro de Justicia y Educación del que depende dicho organismo formulando una serie de consideraciones sobre las excavaciones que continúan realizándose en la zona de Cayastá donde fuera fundada la primitiva ciudad de Santa Fe por Juan de Garay. En esta comunicación el doctor Agustín Zapata Gollán reafirma la seguridad de que el lugar descubierto corresponde íntegramente a la primera Santa Fe, abandonada en 1660 después de trasladarse a su nuevo asiento —el actual— (3).

La noticia del descubrimiento —en 1949, por parte del historiador Agustín Zapata Gollán— de las ruinas de Santa Fe la Vieja, la ciudad primitiva fundada por Juan de Garay, circula copiosamente en la prensa argentina de mediados del siglo XX y llega a manos de la escritora jujeña Libertad Demitrópulos a quien conmueve: ¿cómo habría sido la vida de aquella población oculta durante más de cuatrocientos años? (Demitrópulos “Entrevista...” 402). La autora también comienza a idear su propio proyecto arqueológico capaz de reconstruir aquel territorio que se ha rehusado a permanecer dormido. Esta anécdota constituye la génesis de la producción literaria de su obra más reconocida, *Río*

de las congojas (1981). En la novela, Demitrópulos reescribe un suceso particular narrado por las crónicas coloniales —la llamada “Rebelión de los Siete Jefes”, organizada por los “mancebos de la tierra”— con el fin de imprimir, en los discursos fundacionales, sellos identitarios que han sido invisibilizados por el discurso dogmático característico del contexto histórico recreado: desde la fundación de Santa Fe (1573) hasta su despoblamiento (1660). Los sujetos que adquieren legibilidad en la novela y las hazañas que llevan a cabo hacen de Santa Fe La Vieja un tipo de territorialidad insurgente, un espacio de resistencia frente al poder extranjero y colonizador que ningunea lo autóctono.

Los hijos de la tierra: múltiples perspectivas

Durante los siglos XVI y XVII, el término “mancebo” se refiere a los hombres jóvenes, solteros, rebeldes y jurídicamente dependientes, es decir, excluidos de la propiedad de la tierra y desposeídos de derechos políticos. Desde el discurso del poder, la connotación es étnica y peyorativa: son los mestizos, hijos de madres indígenas y padres españoles (Barriera, “Abrir puertas...” 185). Carentes de reconocimiento material y simbólico, quienes conforman este grupo tienen una sola opción para ascender socialmente: la fundación de una nueva ciudad, acto a partir del cual trastocan su condición de simples soldados por la de vecinos (Barriera, “Conquista y colonización...” 69). En 1573, ochenta mancebos se embarcan desde Asunción hacia el sur, bajo el mando del conquistador Juan de Garay, con el objeto de poblar un territorio sobre el río Paraná y obtener dicha movilidad social. En noviembre de ese mismo año, fundan Santa Fe en la actual Cayastá. A lo largo del tiempo, Garay comete varias injusticias contra los mancebos, quienes, consecuentemente, deciden valerse del poder local: en 1580, al grito de “somos dueños de todo”, inician la Rebelión de los Siete Jefes (Barriera, “Abrir puertas...” 170), dirigida por Diego de Leiva, Lázaro de Venialvo, Pedro Gallego, Rodrigo Mosquera, Domingo Romero, Pedro Villalta y Diego Ruiz¹. Cuarenta horas después, el levantamiento es sofocado por un sector contrarrevolucionario compuesto tanto por el patriciado peninsular como por aquellos que, el día anterior, lo habían fraguado. Los cabecillas son asesinados por sus traidores compañeros, cuyo líder es Cristóbal de Arévalo, y sus cadáveres son expuestos en los caminos de entrada de la ciudad.

Cuando Juan de Garay regresa a Santa Fe, perdona la vida de los implicados en la revuelta; no obstante, estos quedan absolutamente relegados de la actividad política santafesina. Por el contrario, aquellos que la reprimieron se instalan como parte de la elite local, obtienen un mayor reparto de tierras y dirigen el gobierno municipal hasta 1620. El triunfo del poder español es bélico, económico y político,

pero también lingüístico: luego de 1580, el calificativo “mancebo” deja de ser equivalente a “hijo de la tierra”, tal como lo había sido hasta entonces, y comienza a significar “hijo del conquistador antiguo” (Barriera, “Abrir puertas...” 192-194). El padre colonizador europeo desplaza a la madre autóctona como sello de identidad de este grupo social mestizo y oriundo de La Asunción. El término “mancebo” como sinónimo de mestizaje y de una actitud rebelde que lucha por lo que cree que le pertenece se disipa con la decapitación de los siete jefes.

De acuerdo con las recientes investigaciones del historiador santafesino Darío Barriera, el propósito de los amotinados es alcanzar una mayor participación política y reemplazar a Juan de Garay, por lo cual, tanto la traición de Arévalo como la sublevación misma deben ser consideradas un acto de lealtad hacia la Corona española; de hecho, apunta el autor, esta se efectúa bajo la consigna “Viva el rey”:

En el discurso de los rebeldes, es muy claro que ellos hacen la rebelión contra el mal gobierno (la tiranía de Garay, de quien recibían maltratos, lo mismo que de sus funcionarios, según su punto de vista, claro) y deponer a un tirano era un acto de lealtad a la Monarquía. [...]. Entonces todos estaban obrando dentro de un marco de lealtades que, en última instancia, los conducía hacia la cúspide del poder político que les daba sentido a sus acciones (“La Rebelión de los Siete Jefes...”).

Las interpretaciones sobre este suceso histórico han variado a lo largo de los siglos. Las crónicas coloniales contemporáneas a él lo desmerecen. Martín del Barco Centenera, en su poema épico *La Argentina y conquista del Río de la Plata* (1602), concibe el motín como sinónimo de “un desatino, / tan fuera de razón” que, en caso de perpetuarse, conllevaría que “todo el Perú fuera sujeto a la dicción y mando de tiranos” (239). El autor cita las pretensiones de los mancebos —“solos poseer quieren la tierra / porque solos la ganaron en la guerra” (242) — para juzgarlas “fingidas causas y razones” (242). El eje del canto no es la organización de la revuelta, sino su feliz sofocamiento: “la canalla argentina reposaba / y el nombre de Filipo celebraba” (248). En 1577, Pedro Lozano continúa en prosa el punto de vista de Centenera.

Durante finales del siglo XIX y principios del XX, historiadores argentinos y españoles han reescrito, con escasas variantes, dicha versión². Aún más, los textos considerados fundacionales de la historia oficial argentina —oligárquica, porteñista, liberal y anticriolla— omiten el caso santafesino o comulgan con la perspectiva de los vencedores³; de esta manera, utilizan la “moral de éxito” como función ideológica legitimadora de su propia dominación (Jozami 214). Por consiguiente, el relato extranjero de los cronistas se instaure como versión hegemónica.

A pesar de ello, la historiografía elabora una posición contrapuesta a la anterior: la rebelión de 1580 es un acto revolucionario regido por un espíritu patriótico cuyo fin es derrocar el poder real y constituir, en su reemplazo, un gobierno independiente. El motín se transforma, a partir de esta lectura, en uno de los primeros núcleos orgánicos del pasado colonial revelador de una democracia argentina embrionaria, en un prolegómeno del pronunciamiento de los días de mayo de 1810⁴. Este enfoque alcanza su máxima expresión en la década del 30 con la eclosión de la corriente revisionista, la cual rechaza los supuestos de la historia oficial y reivindica a quienes han sido marginalizados por ella (Jozami 215). En dicho contexto ideológico, Santa Fe es percibida como abanderada del autonomismo federal y como el territorio donde se escuchó el primer grito de independencia latinoamericano. Incluso el historiador Ramón Lassaga imprime la fecha 1580 en el escudo de armas de la ciudad capital. En la década del 40, muchos investigadores perpetúan, en sus textos, este carácter revolucionario de Santa Fe y contribuyen a que los siete jefes se erijan en uno de los mitos constitutivos de la nacionalidad argentina⁵.

En los años 70, si bien el revisionismo se retrotrae debido a la derrota popular y la renovada vigencia del pensamiento liberal, muchos de sus temas aparecen en trabajos de divulgación histórica (Jozami 219); por lo cual mantiene presente su perspectiva sobre la rebelión⁶. Durante la última dictadura militar y en los años posteriores, el tema es absolutamente silenciado (Ferreira “Presentan una novela...”). No obstante, y pese los regímenes de censura, la escritura literaria de Libertad Demitrópulos tiene aún mucho por decir.

2. Los Siete Jefes y una nueva temporalidad

Río de las congojas se abre con la voz de uno de los principales narradores de la novela: el mancebo Blas de Acuña, miembro de la hueste fundadora de Garay. Al introducir las problemáticas que atraviesa el grupo del cual es miembro, Blas explica que “El mestizaje no es únicamente un alboroto de sangre: también una distancia dentro del hombre, que lo obliga a avanzar, no sobre caminos, sobre temporalidades” (Demitrópulos, *Río...* 31). La vida de los mestizos se ve segmentada por una dicotomía temporal: “los antes” —es decir, los acontecimientos que giran en torno a la llegada de los hijos de la tierra al nuevo territorio desde Asunción— y los “despueses”⁷ —los cuales inician cuando los habitantes deciden planear el éxodo desde Santa Fe la Vieja hacia el sur (Demitrópulos, *Río...* 162)—. El hito que marca esta fragmentación es la Rebelión de los Siete Jefes. Desde las barrancas que bordean el Paraná, Blas narra, retrospectivamente, la historia de su pueblo.

Durante los antes, la futura Santa Fe recibe a los mancebos de espíritu

rebelde y prepotente: “tigres a punto de saltar” (Demitrópulos, *Río...*23), desde la perspectiva de los criollos; “niguas que se hunden en la carne, la pudren y carcomen” (Demitrópulos, *Río...*31), para los españoles. La obra introduce a los siete cabecillas a la manera de héroes épicos con sus respectivos epítetos: “El más dolido era Lázaro de Venialvo; el más fuerte: Pedro Gallego; el incansable: Diego de Leiva; el de las chanzas: Dominguillo Romero; el amante: Pedro Villalta; el de la voz de trueno: Rodrigo Mosquera [...]. Venía también entre los mancebos Diego Ruiz” (Demitrópulos, *Río...* 13). Víctimas de las crueldades de Juan de Garay, los mestizos comienzan a considerarlo el ejecutor de una autoridad falsaria (Demitrópulos, *Río...* 34), hasta que, siete años más tarde, se alzan contra su tiranía. Aunque Blas no forma parte de la revuelta, es testigo de su desarrollo:

Hasta estos apartados sitios llegaron los mestizos voceando: ¡libertad! *Apellidando libertad todo es nuestro* —decían— *y ya no nos mandarán los gallegos prepotentes. Zafémonos del yugo en que nos tienen, que ha llegado la hora. ¿Hay algo más hermoso que la libertad?* (Demitrópulos, *Río...* 34)⁶.

El discurso de Acuña, desde el cual narra el levantamiento, se ve impregnado de un grito coral, anónimo y mestizo, demandante de libertad, Demitrópulos se muestra seguidora de aquellas corrientes que han buscado destronar las bases de la historia oficial: la rebelión se construye, en *Río de las congoyas*, no como un mero motín cuyo horizonte fallido es deponer autoridades locales, sino más bien como una verdadera revolución que pretende acabar con el dominio de la metrópoli.

La novela representa, además, la traición de Arévalo, el subsiguiente descuartizamiento de los jefes y, sobre todo, los infortunios que causa, en los mestizos, el vil propósito de Juan de Garay: “imponer un plan donde no entraban hombres sino despueses” (Demitrópulos, *Río...* 92). Estos últimos se definen por cuatro circunstancias principales. En principio, luego del sofocamiento de la conspiración, los mancebos se ven reducidos a seres absolutamente sumisos que se limitan a acatar las órdenes de sus superiores:

Los despueses siguieron con aquello que pasó cuando la plaza se llenó de sangre. No de sangre india, sino de la nuestra. Aprendí a sosegar el ánimo, a guardar el rencor. Aprendí el «sí señor» y el «mande, su mercé», desparramándolo de la boca entre sonrisas. En cambio el Lázaro... ¿Y qué queda ahora del Lázaro de Venialvo sino las meras cenizas? Aparición; rojejes, maldiciones y ayes, viudeces” (Demitrópulos, *Río...*14).

Asimismo, deben afrontar el desconuelo provocado por una guerra contra los quiloazas, timbús, tupís, jarús: “Para los verdaderos agentes

de rey tan poderoso matar era distinto. No se les iba el pensamiento en extravíos desnaturalizados. ¡Gallegos infernales! No tenían su madre india como nosotros y no les pesaba de afrontar a sus mediohermanos” (Demitrópulos, *Río...*30).

Con el tiempo, aparece una enemiga poderosa: Buenos Aires, aquella amante de Garay que todo lo ambiciona y absorbe para sí. El conquistador español imparte nuevos deberes entre los santafesinos: socorrer a la gran ciudad cada vez que esta lo requiera, principalmente, del ataque indio. Además, una vez que el puerto de Buenos Aires constituye una salida atlántica, Santa Fe se consolida como mero “cruce de caminos”, tal como fue pensada desde su fundación⁹. En consecuencia, los personajes de Demitrópulos observan pasar por las costas del Paraná aquellos barcos indiferentes que solo descargan sus mercancías en el territorio sureño (Demitrópulos, *Río...* 18). En *Río de las congojas*, Santa Fe no es una ciudad autónoma con valor propio, sino una mera resguardadora del bienestar ajeno y un espacio de tránsito siempre estéril en comparación con Buenos Aires, cuyo puerto la posiciona como centro de poder:

En los despueses estaban también las fatigas de las marchas y contramarchas que hacíamos para defender esa ciudad sureña, Buenos Aires, estando vivo y aun difunto, Garay [...]. Es un decir, pero difunto este hombre seguía haciéndonos cumplir su pensamiento de ponernos en una encrucijada, como cuña, en servicio de aquella ciudad. Por Santa Fe se va al Sur. Por aquí también se va a Lima y a Chile. Él quiso que fuéramos camino; no puerto. Algo para el paso; posta. Nos retaceó el destino de ambición por el que salimos de La Asunción. Nos dejó el camino. ¿Y el río? ¿Qué fue del río? Eso es lo que nos quitaron. El río fue para los otros. Para nosotros las congojas y desabrimientos (Demitrópulos, *Río...* 97-98).

Los pasajes que se dedican a señalar las tensiones entre ambas ciudades son indicadores de un proyecto con voluntad federalista, rasgo propio de la obra de ficción de Demitrópulos (Abbate, “Libertad Demitrópulos...”). La autora embiste contra el yugo extranjero, pero también contra la tradición centrada en Buenos Aires y la región pampeana que se ha fortalecido a costa de desoír los intereses económicos, sociales y políticos del resto del país.

Por último, debido a ciertas adversidades, tales como el asedio indígena o las constantes crecientes del Paraná, los santafesinos deciden emprender la migración; por lo cual, la tierra se transforma en un espacio en blanco, “como si aquí —explica Blas— no hubiera vivido nadie, nunca, y estos cien años desde que bajamos con Garay fueran el sueño de algún viejo sentado solitario en la barranca carcomida” (Demitrópulos, *Río...* 111). Los despueses muestran, en esta instancia, su efecto más nefasto: sepultan la ciudad en el olvido (Demitrópulos,

Río... 19). Aquella Santa Fe que, en 1580, afrontaba al poder tirano, se muestra, en 1660, absolutamente derrotada. No obstante, si bien se ha puesto fin a la insurrección bélica, existen otros puntos de resistencia activa que no han podido ser extinguidos.

Durante el éxodo, uno a uno los habitantes vienen en busca de Blas para persuadirlo de que los acompañe en la travesía y uno a uno son despedidos por él sin afabilidades. Entre ellos, se encuentran los descendientes de los siete jefes; el mestizo conversa, especialmente, con los familiares del líder de la rebelión, Diego de Leiva. Al cuestionarse por qué estos abandonan la tierra de sus antepasados aun conservando su apellido, su sangre y su recuerdo, Blas aventura una suposición: “El último Leiva tal vez no oye, como yo, en las fragilidades de los despueses, la voz de su abuelo (¿o bisabuelo?) apellidando libertad a una ilusión” (Demitrópulos, *Río...* 114). Los despueses no logran silenciar completamente a esta Santa Fe que mantiene inscripta, en sus caminos, las huellas de quienes han luchado y muerto por ella (Demitrópulos, *Río...* 118). El mestizo decide quedarse, porque renunciar a su sitio equivale a extraviar los nombres de sus héroes y la causa que los unió.

Otro de los caminantes que se propone convencer a Acuña de emprender viaje hacia el sur es Laconis, uno de los hombres de Garay, quien realiza, con anterioridad, otras dos apariciones en la novela bajo los nombres de Nicolás y Sállocin¹⁰, siempre con idéntico aspecto: apenas un muchacho cuyo cabello pelirrojo parece “un incendio en el aire” (Demitrópulos, *Río...* 91). El personaje se identifica con los españoles a partir de ciertos indicios: el terciopelo carmesí que viste —elemento asociado, en varios pasajes del texto, a la cultura extranjera— y el diálogo que mantiene con una de las protagonistas de la novela, Ana Rodríguez. Cuando la mujer española le confiesa nunca haber escuchado el nombre “Sállocin”, este le advierte: “Sin embargo, es igual que el vuestro” (Demitrópulos, *Río...* 58), con lo cual, posiblemente, indique que ambos comparten un mismo origen. Al respecto, resulta interesante la lectura que Norma Mazzei propone sobre este personaje múltiple. La autora subraya el hecho de que el joven porta, en las tres oportunidades, un mensaje que acelera la acción narrativa y, con ello, desencadena consecuencias catastróficas en sus receptores, quienes pertenecen siempre a grupos marginales. En virtud de esto último, Mazzei entiende a Nicolás, y a sus otras dos máscaras, como metáfora de la violencia que ejerce el accionar de lo extranjero sobre la tierra americana: “lo foráneo tiene un valor ambivalente, porque agiliza la historia, provoca el progreso pero, por otro lado, invade y destruye, tal como sucede, en la novela, con Nicolás” (13). El último capítulo de la obra narra el encuentro entre este y Blas. Deseoso de averiguar la identidad del forastero, Acuña evoca a los rebeldes mancebos y las cualidades por las que se han ganado el reconocimiento de su comunidad. Finalmente,

concluye que “De ninguno de aquellos podía descender. Los siete jefes habían sido mestizos, mitad indios, mitad hijos de español. Todos, cual más, cual menos, llevaban esa sangre indígena que el muchacho no parecía tener” (Demitrópulos, *Río...* 171). Apesar de que el final es abierto, Acuña se niega, en varias ocasiones, a acompañar a este extraño al que no reconoce como uno de los suyos. En este punto, rompe con la cadena de los despueses impuesta por el poder colonizador extranjero; desafía un tiempo horizontal, planeado por Garay y representado por Nicolás, que procura abandonar la tierra y, subsiguientemente, el recuerdo de los mestizos. Blas instala, en su lugar, una nueva temporalidad: la de la memoria, aquella en el que “El tiempo simulaba pasar” (Demitrópulos, *Río...* 118)¹¹. La guerra de Acuña contra la dominación española es una guerra contra el cumplimiento de sus ciclos autoritarios. Santa Fe continúa siendo un espacio de resistencia mientras haya un hombre que se proponga acompañar a sus muertos (11) y proteger la memoria de su pueblo. A raíz de este gesto, Blas se convierte, finalmente, en el dueño de la ciudad: “Ahora que los empecinados del orgullo se van yendo, como un señor estoy sentado en la barranca, viéndolos arrear sus pertenencias. ¿Ónde se ha visto señores sin lacayos que mandar? Ya no hay lacayos, todos son señores. Y yo soy el señor de estas ruinas” (Demitrópulos, *Río...* 14). Las últimas líneas de la novela vuelven a mencionar ese pelo rojizo que, en el final, parece haber perdido su poder: no es más que “un incendio que la llovizna apagaba” (Demitrópulos, *Río...* 172).

3. Un mapa de constelaciones

Uno de los efectos que desencadenan las prácticas políticas de los sistemas totalitarios es, sin duda, la borradura de indicios, rastros, índices que atenten contra su hegemonía; es por ello que la literatura de Libertad Demitrópulos, que combate la violencia política, aborda dichas nociones. Para ahondar sobre esto último, nos valdremos de ciertas concepciones que ha establecido Walter Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la Historia*, donde revela una de las ideas rectoras de su pensamiento: la redención de la historia y la recuperación de su dimensión subversiva. Lejos de pretender ser exhaustivos, resumiremos aquellos planteos que sirven, a nuestro juicio, para reflexionar sobre la novela.

Benjamin reacciona contra una historia que se manifiesta como acumulación de victorias y conquistas de los poderosos, y aboga por la reivindicación de la tradición de los vencidos, entendida como una serie discontinua de los momentos excepcionales en los que estos se han rebelado contra las cadenas que los oprimían. En contraposición a un tiempo lineal, homogéneo y cuantitativo, de un modelo teleológico universal (Benjamin 15) cuyo único propósito es narrar los triunfos de

la clase dominante y conducir a la sociedad a su debacle (Benjamin 10), Benjamin teoriza sobre un tiempo creativo, heterogéneo, discontinuo, atravesado por aquellos momentos explosivos en los que las clases subalternas han intentado emanciparse. En su tesis VI, sugiere el modo en que dicha reivindicación se lleva a cabo: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro” (Benjamin 7). De acuerdo con las interpretaciones de Michael Löwy, la tesis plantean que las generaciones presentes deben recordar las masacres, las catástrofes, los trabajos sangrientos y los episodios de rebelión que han vivido las generaciones pasadas, con las cuales guardan una “una cita secreta” (Benjamin 6), ya que la memoria de estas circunstancias disuelven la visión de la historia como progreso ininterrumpido (Löwy 76). Benjamin le concede a la rememoración una cualidad teológica redentora: ella tiene la capacidad de “decausurar” el sufrimiento aparentemente definitivo de las generaciones antiguas (Löwy 57). Este recuerdo que debe ser apropiado, apunta el filósofo alemán, brilla en un instante de peligro, es decir, en el momento en que la vida del sujeto se ve amenazada debido a que enfrenta el poder que lo subyuga (Löwy 76). Es por ello que la sensibilidad hacia el combate de los vencidos se agudiza por el riesgo de un fracaso actual: cuando el presente se vive como derrota, la memoria de la rebelión de los ancestros puede volverse fuente de una praxis revolucionaria (Benjamin 12). Las nuevas generaciones deben develar las constelaciones que tal fragmento del pasado forma con tal fragmento del presente (Benjamin 16) y, de esta manera, podrán inspirarse en ellas para accionar su propia lucha. En conclusión, la redención del suceso histórico es posible a partir de dos instancias: la rememoración de las injusticias de las cuales han sido víctimas los oprimidos y, además, su reparación, es decir, el logro, en la actualidad, de objetivos semejantes por los cuales estos han luchado, pero que no han podido alcanzar (Löwy 59). Pasado y presente sufren una transformación: el primero, porque, al ser reconocido por el tiempo actual, adopta una nueva forma que podría haberse disuelto en el olvido; el segundo, porque se configura como el cumplimiento posible de aquel anterior combate (Löwy 74).

Río de las congojas presenta la Rebelión de los Siete Jefes —a diferencia de las versiones que sobre ella construyen las crónicas coloniales o la historia oficial— como un caso excepcional en el que los vencidos buscan romper las cadenas de la opresión, como un momento de libertad que interrumpe la línea temporal recta impuesta por un autoritarismo que encuentra en la dominación el único criterio de continuidad. El poder foráneo y vencedor, encarnado en Juan de Garay y luego en el personaje Nicolás, busca eliminar el carácter disruptivo de la rebelión y aspira a

instalarla como origen de una serie de sucesiones lineales, “los despueses”, reproductora de sus propios intereses. Sin embargo, gracias a la memoria de la visión de los mestizos, personificada por Blas de Acuña, la ciudad se manifiesta como espacio de resistencia frente a ese tiempo homogéneo y deshumanizante. Santa Fe —tanto en 1580, con su insurrección bélica, como en 1660, con su insurrección de la memoria— no se somete a quienes buscan subyugarla.

La ciudad puede ser interpretada también en relación con su referencialidad¹². Desde esta lectura, cabe cuestionarse por qué Demitrópulos, durante la última dictadura militar argentina, elige reescribir la Rebelión de los Siete Jefes en Santa Fe la Vieja. Posiblemente, la recuperación de este archivo constituye una estratagema de la autora para discutir la violencia política y criminal de su época evadiendo los mecanismos de censura. Bajo esta clave, Santa Fe conforma un espacio alegórico denunciante del terrorismo de Estado que asoló al país durante los 70 y de la teleología del progreso sobre la cual ha fundado muchos de sus preceptos. Sin embargo, creemos que puede rastrearse, en la obra, una propuesta aún más ambiciosa: a través de la reescritura de la rebelión, esta expone otra forma, además de la alegórica, de relacionarse con ese espacio colonial desde su contexto de producción. Los lectores de la novela podemos trazar, en términos de Benjamin, una constelación crítica entre la Santa Fe de 1580 y 1660 con la Argentina de finales de los 70 y principios de los 80. De esta manera, el territorio santafesino constituye un pasado que acecha e ilumina un contexto vivido como derrota al que se ofrece como posible guía de acción, como fuente inspiradora de combate y de resistencia frente a un poder totalitario actual. Además, en *Río de las congojas*, existe una suerte de estribillo: “vivir es peligrar”. Dos protagonistas pronuncian esta frase: Blas de Acuña, al mencionar el éxodo de los santafesinos y su voluntad de quedarse en la ciudad (16), y María Muratore, la criolla que desobedece los mandatos de Juan de Garay, cuando huye del conquistador habiendo asesinado a dos de sus hombres (134). La cita figura también en otras novelas de Demitrópulos, enunciada siempre por personajes circunscriptos a esferas marginales. Algunos ejemplos son: Isidoro, un lobero cuyo oficio está a punto de quedar obsoleto, en *Piano en Bahía Desolación* (171); y Domingo Pulakis, un militante de la resistencia peronista, en *Sabotaje en el Álbum Familiar* (104). Si bien, probablemente, los personajes se refieran a las vicisitudes que sufren como sujetos subalternos, creemos que los textos habilitan una lectura solidaria con los postulados benjaminianos: la vida es, para ellos, un constante acto de subversión, un constante atravesar momentos de peligro en los que se les ofrece una oportunidad de rebelarse contra el opresor, y con ello, una oportunidad de salvamento.

Hemos comenzado este trabajo con la mención de las expediciones

científicas iniciadas en 1949 por Zapata Gollán, quien, buceando por debajo de Cayastá, provoca el despertar de sus raíces. Inspirada en este acontecimiento, la escritura literaria de Libertad Demitrópulos también es arqueológica: se opone a la falsedad de un tiempo horizontal, actualiza los fenómenos discontinuos del pasado y los presenta en carácter de fósiles y escombros. La autora se parece a su personaje Blas de Acuña: cuando la oscuridad pretende cubrirlo todo, cuando ya no quedan voces que rememoren la historia de estas antiguas ruinas, Demitrópulos se propone preservarlas del olvido, dar a conocer su biografía silenciada y trazar entre ellas y los momentos del presente una mapa de posibles constelaciones.

NOTAS

1 Alfredo Becerra apunta que el primero en llamarlos “Siete Jefes” fue Ramón Lassaga en 1895 (25).

2 Dean Funes (1816) dedica solo unas breves líneas de su *Ensayo de la historia civil de Buenos Aires, Tucumán y Paraguay* al tratamiento de la revuelta, descrita como un delito y un acto criminal (295). El Padre José Guevara (1882) atribuye a las cabezas del motín el epíteto de “grandes fabricantes de enredos” (313) y considera a Cristóbal de Arévalo el héroe necesario para restablecer el orden transgredido y “restituir el bastón al legítimo poseedor” (313). Vicente Gambón (1907) reacciona contra aquellos que han calificado con el “pomposo título de ‘alzamiento de los siete jefes’” a lo que “en realidad no fue sino un motín que Barco Centenera llamó con razón un desatino” (132). Para Manuel Cervera (1907), la rebelión es una “descabellada intentona”, “un simple incidente de la conquista Española de América” (186).

3 Mientras que Mitre, en *Historia de San Martín y de la Emancipación Sud-Americana* (1887), ignora la rebelión, ya que sitúa el primer levantamiento criollo en el siglo XVIII: Vicente López (1910), en su *Manual de historia argentina*, considera a Cristóbal de Arévalo un “hombre cuerdo y de espíritu conciliador” (131) y a Juan de Garay, un conquistador clemente cuya “mano protectora” (132) permite perdonar la vida a los implicados en la revuelta.

4 Madero (1892), Altamira (1900) y Levene (1911) son representativos de esta perspectiva y han sido fuertemente discutidos por otros autores. Paul Groussac (1916), por ejemplo, se refiere a los dos primeros cuando establece que “Es concepto pueril el de algunos escritores, ebrios de criollismo, que disciernen a simple vista propósitos trascendentales en una mera calaverada, personificando en media docena de desgarrados mancebos, ya notados de años antes por su desenfreno, no sabemos qué aspiraciones fantásticas por prematuras, de los hijos del país al ‘gobierno de lo propio’” (305-306). Groussac critica a ambos historiadores por revestir de un “argentinismo anacrónico” y un “quiebre patriotero” a lo que fue una simple “chirinada” (305-306). En otra línea, Roberto Levillier (1926) valora la búsqueda de mejores condiciones sociales, económicas y políticas por parte de los miembros del levantamiento, aunque considera anacrónico concederle una naturaleza revolucionaria (58).

5 La rebelión es entendida, en esta época, como “la primera protesta armada contra la dominación española en los territorios argentinos” (Lassaga 113); una “expresión genuina de lo nuestro” (Funes 40), una manifestación del deseo legítimo de los criollos “de gobernar sin auxilio de extraños la tierra de su nacimiento y de reivindicar los derechos de los que eran acreedores” (Paredes 3).

6 Juan Martín Vigo (1970) publica un artículo —construido sobre la lectura de Caballero Martín— en *Todo es Historia*, órgano de difusión de la corriente revisionista, donde sostiene que el hecho de que la rebelión haya tenido lugar en nombre de la autoridad real no es más que una simple mascarada, la misma estrategia utilizada por los próceres de 1810 (41) para ocultar la verdadera aspiración de los revolucionarios: establecer un gobierno propio (45). Por su parte, Zapata Gollán (1972) relata, en *Los siete jefes (la primera revolución en el Río de la Plata)*, la forma en la que esta se inscribe en la historia como el primer movimiento criollo que se propuso implantar una autonomía comunal (59-60).

7 Uno de los recursos principales de la estética lingüística de Demitrópulos es la sustantivación de adverbios, la cual crea, en la novela, la ilusión de una oralidad arcaica (Calabrese, “Mujeres que...” 80).

8 Las cursivas son del original.

9 Barrera explica que Santa Fe fue fundada “como una posta entre Asunción y el Río de la Plata y como una llave de paso para la comunicación entre el Paraguay y el Alto Perú” (“Conquista y colonización...” 66).

10 Sálocin y Láconis son anagramas de Nicolás.

11 En la novela, esta frase figura asociada a la memoria personal de Blas. Luego de enunciarla, el personaje siempre se detiene en sus recuerdos: evoca el canto ronco de las abuelas a punto de ser madres (117), a la mujer que ama, María Muratore, junto con su compañero, Antonio Cabrera (118), y a los siete jefes (169).

12 Varios trabajos críticos han estudiado los posibles vínculos que guarda la novela con su contexto de producción. Principalmente, se han concentrado en los siguientes aspectos: la inclusión, como epígrafe, del poema de Yannis Ritsos que recuerda el modo en que los espartanos robaron los huesos de Orestes y propone proteger los cuerpos y la memoria de los muertos de una comunidad —Palermo (1982), Garrote (2001), Calabrese (1994) Tieffemberg (1996), Battaglia y Salem (1992)—, el tratamiento de ciertos personajes que pueden relacionarse con la figura del desaparecido —Domínguez (1991), Kohan (2000)— la recuperación de las voces de criollos, mestizos, mujeres, indios y negros que actúa como una impugnación contra el relato dogmático de la última dictadura militar argentina propulsor de un modelo de ser nacional europeizado, católico e invariable —Favoretto (2009)—.

OBRAS CITADAS

Abbate, Florencia. *Libertad Demitrópulos: Una narrativa de los vencidos: En torno a Sabotaje en el álbum familiar*. Rennes: Amerika, 2015. Web. 13 de enero de 2017. <<https://amerika.revues.org/6237>>

Altamira, Rafael. *Historia de España y de la civilización española*. Barcelona: Juan Gili, 1913.

Barco Centenera, Martín del. *La Argentina o la conquista del Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones Theoría. Secretaría de Cultura de la Nación, 1994.

Barriera, Darío G. *Conquista y colonización hispánica: Santa Fe la Vieja, 1573-1660*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2006.

—. “La rebelión de los Siete Jefes fue un acto de lealtad a la Corona” (15 de mayo de 2012). Web. 31 de agosto de 2017. <<http://historiadelpatrimonioi.blogspot.com.ar/2012/05/la-rebelion-de-los-siete-jefes-fue-un.html>>

Barriera, Darío. *Abrir puertas a la tierra. Microanálisis de la construcción de un espacio político. Santa Fe, 1573-1640*. Santa Fe: Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe y Museo Histórico Provincial “Brigadier Estanislao López”, 2013.

Battaglia, Diana; Salem, Diana Beatriz. “Las voces de una nueva realidad”. *Alba de América*. 10. (1992): 18-19.

Becerra, Alberto, *Los llamados siete jefes*, Buenos Aires: Caja Editora, 2011.

Benjamin, Walter. *Conceptos de Filosofía y de la Historia*. Buenos Aires: Agebe, 2011.

Booz, Mateo. *Aquella noche del corpus*. Santa Fe: Imprenta de la provincia de Santa Fe, 1942.

Calabrese, Elisa. “Historias versiones y contramemorias en la novela argentina actual”. *Itinerarios entre la ficción y la historia. Trandiscursividad en la literatura hispanoamericana*. Elisa Calabrese ed. Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano, 1994. 53-73.

—. “Mujeres que novelan la historia”. *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*. Sonia Mattalía y Joan del Alcázar. coords. Valencia: Ediciones del CEPS, 2000.

Cervera, Manuel. *Historia de la ciudad y provincia de Santa Fe. 1573-1853*. Tomo I. Santa Fe: La unión, 1907.

Demitrópulos, Libertad. “Entrevista con Libertad Demitrópulos”. Entr. Diana Battaglia y Beatriz Salem. *Alba de América* V.10, N 18-19 (1992): 399-405.

—. *Un piano en Bahía Desolación*. Buenos Aires: EDAF, 2001.

—. *Río de las congojas*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2009.

—. *Sabotaje en el Álbum Familiar*. Mar del Plata: EUDEM, 2012.

El Litoral. "Las ruinas de Cayastá permiten reconstruir la primitiva Santa Fe". (29 enero 1951) Web. 21 de Enero de 2017. <<http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/22756/?page=3>>.

Favoretto, Mara. "La alegoría y la multiplicidad de significados en la novela histórica: Río de las congojas de Libertad Demitrópulos". *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso*. Estados Unidos: Edwin Mellen Press, 2010. 70-89.

Ferreira, Sergio. "Presentan una novela sobre los Siete Jefes". Entr. *El Litoral* (13 de mayo del 2014). Web. 30 de agosto de 2017. <http://www.ellitoral.com/index.php/id_um/100484-presentan-una-novela-sobre-los-siete-jefes>.

Funes, Dean G. *Ensayo de la historia civil de Buenos Aires, Tucumán y Paraguay*. Tomo I. Buenos Aires: M. J. Gandarillas, 1816.

Funes, José María. *Revolución de los siete jefes: pronunciamiento de Santa Fe*. Santa Fe: s/n. 1937.

Gambón, Vicente. *Lecciones de historia argentina*. Buenos Aires: A. Estrada, 1907.

Garrote, Jorgelina. "Resignificación del extratexto en *Río de las congojas de Libertad Demitrópulos*". *Transculturación verbal y resignificación de discursos*. Nora González, ed. Argentina: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 2001. 69-76.

Groussac, Paul. *Mendoza y Garay*. Tomo II. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1949.

Guevara, José. *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*. Buenos Aires: F. Ostwald, 1882.

Jozami, Eduardo. "La tradición liberal argentina y la idea del progreso. Una crítica fundada en la lectura de Walter Benjamin". *Walter Benjamin en la ex Esma. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la memoria*. Eduardo Jozami, Alejandro Kaufman, Miguel Vedda comps. Buenos Aires: Prometeo, 2013. 209-221.

Kohan, Martín. "Historia y literatura: la verdad de la narración". *La narración gana la partida*. Elsa Drucaroff, ed. Buenos Aires: Emecé, 2000. Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik comp. 245-259.

Lassaga, Ramón. *Tradiciones y recuerdos históricos*. Buenos Aires: J. Peuser, 1895.

Levene, Ricardo. *Los orígenes de la democracia argentina*. Buenos Aires: Librería Nacional de J. Lajouane, 1911.

Leviller, Roberto. *Nueva crónica de la Conquista del Tucumán: 1563-1573*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927.

López, Vicente. *Manual de la Historia Argentina. Dedicado a los profesores y maestros que la enseñan*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

Lozano, Pedro. *Historia del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*. Buenos Aires: Gram, 1994.

Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2002.

Mazzei, Norma. "Río de las congojas, una opción histórica". *Lectura y comunicación*. Buenos Aires: Trilce, 1991.

Mitre, Bartolomé. *Historia de San Martín y la emancipación Sudamericana*. Tomo I. Rosario: Iberica, 1887.

Palermo, Zulma. *Río de las congojas de Libertad Demitrópulos: de la historia al símbolo*. Buenos Aires: Centro de estudios latinoamericanos, 1982.

Paredes, Clementino. "Los precursores de nuestra independencia: los siete jefes". *Santa Fe* (25 de abril de 1930). Web 20 de enero de 2017. <<http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/12517/>>

Vigo, Juan M. "Santa Fe 1580: Primer intento de gobierno criollo". *Todo es Historia*. N0 35 (1970): 36-45

Zapata Gollán, Agustín. *Los siete jefes. La primera revolución en el Río de La Plata*. Santa Fe: Colmegna, 1972.

MARCELA CRESPO BUITURÓN, ANA MARÍA ZUBIETA Y
MARÍA ROSA LOJO: DIÁLOGO: ESPACIOS DE RESISTENCIA
URBANA

Marcela Crespo Buiturón: En nuestro segundo *case study*, dentro del proyecto *Urban dynamics*, que he coordinado junto a docentes y alumnos de posgrado de la Universidad del Salvador, y que titulamos: “Espacios de resistencia urbana a la violencia política y criminal en la literatura y las artes visuales argentinas”, fuimos estudiando estas cuestiones en los diversos encuentros. Pero solo en la interacción con otros grupos, escuchando otras voces, se fueron creando diálogos posibles y se vislumbraron las conexiones entre los diversos enfoques disciplinares.

Por ello, este panel, presentado en el *workshop*: “*Urban policies and creativity*” del 27 de marzo de 2017 en la Universidad de Santiago de Compostela, España, pretendió pensar, de alguna manera, cómo el arte, dentro de un entorno de políticas sociales, económicas y culturales, puede resultar una suerte de motor de reflexión, cómo puede iluminar algunas aristas, espacios y sujetos que han resultado silenciados o invisibilizados. O cómo puede ofrecer una mirada *otra* sobre todos ellos.

El panel resultó enriquecido por la presencia de dos especialistas que, además, pusieron en diálogo, no solo sus saberes, sino sus experiencias en la investigación y la creación literaria.

Ana María Zubieta, quien gentilmente aceptó nuestra invitación a participar de este encuentro por videoconferencia desde Argentina, es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es profesora titular de “Teoría literaria II” en la Facultad de Filosofía y Letras de esa misma institución, donde dirige equipos de investigación

sobre temas vinculados con la teoría y la crítica literaria. Su proyecto actual se titula: “Representaciones de la violencia. Perspectivas estéticas y políticas, planteos teóricos, nuevas manifestaciones y formas de expresión”. Dictó cursos y seminarios en diferentes universidades nacionales y del extranjero y ha participado de numerosas reuniones científicas. Es autora de gran cantidad de artículos y varios libros, entre los que figuran *Letrados iletrados (comp.)*; *El discurso narrativo arltiano*; *Cultura popular y cultura de masas (comp.)*; *Pobres, exclusión y marginalidad (comp.)*; *Humor, nación y diferencias*; *Otros mapas de la violencia*.

Y la segunda integrante del panel, la Dra. María Rosa Lojo, directora del grupo argentino de *Urban Dynamics*, participó *in praesentia* y en calidad de escritora. Su obra es vasta: poemarios, volúmenes de cuentos, novelas, libros de teoría y crítica literarias, antologías, artículos en revistas especializadas, etc. Entre sus títulos más destacados en ficción, pueden citarse: *Visiones* (1984), *Marginales* (1986), *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *Forma oculta del mundo* (1991), *La pasión de los nómades* (1994), *Esperan la mañana verde* (1998), *La princesa federal* (1998), *Una mujer de fin de siglo* (1999), *Historias ocultas en la Recoleta* (2000), *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), *Las libres del Sur* (2004), *Finisterre* (2005), *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos* (2007), *Árbol de familia* (2010), *O libro das Seniguais e do único Senigual* (2010), *Bosque de ojos* (2011) y *Todos éramos hijos* (2014).

Todos éramos hijos, la última novela publicada por Lojo, logra hacernos transitar por varios hechos violentos de la turbulenta historia previa a la última dictadura militar en Argentina: el Cordobazo, el regreso de Perón, la cuestionada presidencia de María Estela Martínez de Perón, así como otros hechos que superan los límites del país: el Concilio Vaticano II, los curas obreros y villeros, hasta desembocar en los procesos militares.

Hablar de violencia supone todo un desafío, no solo por la cantidad de estudios que han aparecido en todo el mundo desde hace ya varias décadas, sino por el carácter conflictivo de la misma temática. ¿A qué llamamos violencia? ¿Es lícita, realmente, la división entre violencia política y criminal, o solo es una estrategia metodológica?, entre otras preguntas que podríamos plantear. Lo mismo podría decirse de otros conceptos involucrados en este ámbito de reflexión, tales como los conceptos de espacio, resistencia, representación, memoria, etc.

Hasta hace no demasiado tiempo, había cierto consenso en que el sujeto de la violencia en la literatura que se refiere a dictaduras militares estaba representado por la figura del represor en el marco de un gobierno de facto. A este sujeto, asimismo, se lo entiende en algunas de sus ocurrencias como un personaje plural, estereotipado, tal o cual militar o policía, por ejemplo, pero finalmente queda claro que su aparición se

produce en virtud de un ente que supera la individualidad –y por eso mismo, en cierta medida, se lo percibe como anónimo- que es el Estado, debido al carácter institucionalizado del crimen. Los textos que pueden pensarse en esta etapa de violencia política tenían, generalmente, como focalización del planteo, la mirada de la/s víctima/s.

Por su parte, el sujeto del segundo tipo de violencia, es decir, la violencia criminal, ya no es la cara visible de un gobierno dictatorial, sino algún otro personaje –muchas veces estereotipado también- que integra lo que se ha dado en llamar la ciudad posmoderna: el mafioso, el mendigo, el delincuente de poca monta o el ladrón de guante blanco –llamado asimismo economista o ejecutivo de empresa multinacional-, etc. Pero, detrás de estos personajes también se intuye la existencia de otro ser plural e igualmente anónimo: la Ciudad criminal.

Sin embargo, en estas últimas décadas, han ido apareciendo otros personajes que suponen un cambio de focalización: en la primera, aparecen narraciones desde la mirada del represor; en la segunda, desde la mirada del habitante de la villa o de sectores igualmente desfavorecidos. No es que estos personajes no hayan aparecido anteriormente, sino que en estos últimos tiempos, se han adueñado de la focalización de los relatos y han presentado una mirada otra sobre la violencia. Se opera, en definitiva, un cuestionamiento radical, no solo a los relatos hegemónicos sobre esta temática, sino a las formas de representación, a los géneros y estéticas que pretendían hacerse cargo (el realismo, los relatos policiales, las crónicas, etc.)¹.

Y esta es la primera pregunta para la Dra. Ana María Zubieta: ¿Podríamos pensar, entonces, en que se está operando un cambio significativo en la literatura argentina debido a estos fenómenos, sin olvidar, claro está, que otras líneas se siguen manteniendo igualmente, en forma paralela a esta que comentamos aquí?

Ana María Zubieta: Cuando se trata de pensar las representaciones de la violencia tanto en literatura como en artes visuales, nos encontramos con una cantidad de interrogantes pero también de límites: cómo es posible representar la violencia, el dolor o lo atroz, qué voz y que imagen darle a un criminal, cómo narrar la guerra. Por eso vale la pena volver a poner sobre la mesa algunas cuestiones centrales para repensar la violencia. Hace ya muchos años Michel Foucault en *Los anormales*, se preguntaba ¿qué es después de todo un criminal? E intenta una definición política: un criminal es quien rompe el pacto, quien lo rompe de vez en cuando, cuando lo necesita o lo desea, cuando su interés lo impone, cuando en un momento de violencia o ceguera hace prevalecer la razón de su interés, a pesar del cálculo más elemental de la razón. Déspota transitorio, déspota por deslumbramiento, déspota

por enceguecimiento, por fantasía o por furor, poco importa. Mientras que el déspota exalta el predominio de su interés y su voluntad y lo hace de manera permanente, el criminal es un déspota por accidente. Aquí aparece la figura del asesino serial: pueden desconocerse las razones por las que mata pero el plan es totalmente pensado y racional.

Pero Foucault, quien dio el mejor diagnóstico de la sociedad disciplinaria, obviamente debió pensar el castigo y particularmente el castigo de lo atroz como la forma o, mejor, la intensidad que reviste un crimen cuando alcanza cierto grado de rareza, violencia o escándalo. Un crimen llegado a cierto nivel de intensidad se considera atroz, y al crimen atroz tenía que responder la atrocidad de la pena. Verdadero dilema sobre el que también ha pensado Susan Sontag cuando agrega la dimensión de lo visual: las fotografías de lo atroz ilustran y también corroboran. Allí va a aparecer el problema de la fotografía como lo ha trabajado de manera luminosa Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* o como lo ha teorizado el mismo Lanzman sobre su película "Shoa".

Entonces, nuevamente: para poder pensar si es posible representar la violencia y cuáles son los límites de la representación un manual indispensable es sin duda lo que se ha escrito sobre la memoria. La memoria no es fiel, no puede decirlo todo pero es imprescindible decir, no hay nada que sea indecible entonces el límite es propio además de abarcar el objeto traumático; por lo tanto, para pensar cómo la literatura o las artes visuales encaran la violencia, será imprescindible actualizar su problemática, ajustarla al presente.

En tal sentido, es interesante acercarse a la obra de Byung-Chul Han quien en *Topología de la violencia* afirma que entre las cosas que nunca desaparecen se encuentra la violencia, o la obra de González Rodríguez, *El hombre sin cabeza*, la violencia una persistencia que llevó a Freud a suponer que existe una pulsión de muerte que es la que justamente origina los impulsos destructivos. La posibilidad real de la violencia constituye la esencia de lo político. Y el coreano invoca a Carl Schmitt, porque para Schmitt la escena de lo político se basa en la distinción entre amigo y enemigo. Lo político no es reconciliación y mediación, sino ataque y sometimiento. La violencia, que convierte al otro en enemigo, confiere firmeza y estabilidad al yo. Solo en virtud del enemigo, el yo conquista la medida de sí mismo, su propio límite, su figura.

La violencia habita un espacio de mudez absoluta y estupefacción. Por eso, la dictadura prohíbe la palabra, dicta.

Por su parte Giorgio Agamben no distingue entre poder y violencia. La violencia debe convertirse en poder para abrir un espacio. El poder se despliega alrededor de un sí, es una relación que establece un vínculo entre el ego y el otro, funciona simbólicamente, es decir, de modo relacional y conciliador y por eso los espacios de poder también

son espacios de lenguaje. Si alguien pretende acabar con un espacio de poder, con un cuerpo de poder, debe despojarlo de su lengua en primer lugar. La violencia en cambio, no es política. Mientras que el poder construye un *continuum* de relaciones jerárquicas, la violencia genera desgarros y rupturas. La violencia, a diferencia del poder, no es una expresión relacional. Aniquila al otro. Dado que el poder es un medio de actuación, también se puede usar de un modo constructivo: la violencia, en cambio, es destructiva en sí misma. La violencia es lo opuesto al poder que establece la medida, no tiene medida; por eso, todo aquello que excede la medida establecida resulta *violento*.

La violencia simbólica, algo de lo que habló largamente Pierre Bourdieu es una violencia *sin necesidad de violencia física*, pero sin embargo logra que se perpetúe la dominación, consolida la relación de dominación con gran eficacia, porque la muestra casi como *naturaleza*, como un hecho, un *es-así*, que nadie puede poner en duda.

Como una de las máximas expresiones de la violencia, se encuentran las guerras; las que se llevan en nombre de las "naciones" o de un "pueblo", o en "nombre de la existencia de todos" generan más violencia que las guerras llevadas a cabo en nombre de un soberano.

Pero la violencia puede extenderse a otras esferas y donde hoy habita es alrededor de la consigna de la *transparencia* que domina el discurso social. La política general de la transparencia más bien consiste en hacer desaparecer el otro por completo bajo la luz de lo idéntico. La transparencia sólo se logra con la eliminación del otro, es una *dictadura de lo idéntico*.

El dictado de la transparencia surge con fuerza en la pornografía, una transparencia que acaba con lo vago, lo opaco, lo complejo. En este sentido, la memoria *tampoco* es *transparente*, pues muestra una estructura narrativa que trabaja en contraposición al almacenamiento, que no es más que una simple adición. Los datos grabados, en cambio, siempre permanecen *iguales*. La transparencia supone proximidad absoluta y falta de distancia, promiscuidad absoluta y permeabilidad, exposición absoluta y exhibición.

También son obscenos los caudales planos e ininterrumpidos de hiperinformación e hipercomunicación, que carecen de la negatividad del secreto, de lo inaccesible y lo oculto. Muertos sin cadáveres, cadáveres sin nombre, cadáveres fuera de lugar: los cadáveres sin lugar "propio" han asediado la imaginación política y cultural latinoamericana (y, evidentemente, global), y puntúan las lógicas de la violencia del presente.

Y ese otro gran fenómeno del presente, que aparece tanto en films, lo constituye el terrorismo. El acontecimiento fundamental es que los terroristas han dejado de suicidarse en pura pérdida, sino que ponen

en juego su propia muerte de manera ofensiva y eficaz, según una intuición estratégica que es sencillamente la de la inmensa fragilidad del adversario, la de un sistema que ha llegado a su cuasiperfección y, de repente, es vulnerable al menor chispazo. Han logrado hacer de su propia muerte un arma absoluta contra un sistema que vive de la exclusión de la muerte, cuyo ideal es cero muerte. La táctica del modelo terrorista es provocar un exceso de realidad y es hacer que el sistema se hunda bajo ese exceso de realidad. Los terroristas, mientras disponen de las armas que son las del sistema, disponen además de un arma fatal: su propia muerte. El panorama cambia completamente desde el momento en que ellos conjugan todos los medios modernos disponibles con esa arma altamente simbólica. El terrorismo es una violencia implosiva diferente de la violencia explosiva, que se expande como la violencia de la guerra clásica y conquista nuevos territorios.

Marcela Crespo Buiturón: Hace unos años, en 2010, en una entrevista que le hice al escritor Álvaro Abós, en ocasión de la publicación de su novela *Kriminal tango*, él sostenía:

... hay un rasgo que me parece una continuidad: la ciudad vista siempre como escenario pero también como agente de la violencia. En un caso, corporizada en los torturadores y en otro caso en los asesinos aislados, que matan para robar, vengarse, gozar, etc. La ciudad, lugar de la cultura, la sociabilidad y el progreso, tiene su cara oscura y peligrosa: la ciudad encierra el miedo, y el peligro. La ciudad es la asesina. Más allá de cualquier marco político (639).

Podríamos agregar que esa misma ciudad dual, no solo puede considerarse violenta y asesina, sino también puede constituir un escenario de resistencia a esa misma violencia, si la pensamos como un espacio intervenido por el arte. Pienso en movimientos como el Siluetazo, en Argentina, o las intervenciones del grupo CADA en Chile, las novelas de la argentina Marta Traba o la chilena Diamela Eltit, por citar solo algunos ejemplos.

Eso me lleva a volver a instalar la cuestión que comenté al comienzo: ¿el arte puede entenderse como otro espacio de resistencia a la violencia? Y en consecuencia, ¿puede ser un factor que transforme la imagen de la ciudad, o mejor dicho, que ilumine otra faceta posible? Y esta apertura que destacamos ¿podría volver a plantear una discusión ya clásica: el arte como compromiso? Y si fuera así, ¿también tendríamos la posibilidad de pensar ese compromiso de otra manera, bajo otra óptica posible?

Ana María Zubieta: Como decía, con la dupla violencia-memoria se dieron nuevas formas de narrar que de algún modo reinstalaron también el problema del realismo y que bien pueden traer al presente la idea sartreana de compromiso. Ya nadie puede pensar hoy que el arte está aislado de lo social y cuando recordamos las acciones del chileno Pedro Lemebel y sus compañeros minutos antes del toque de queda en Chile cuando en unos instantes hacían en el suelo una pintada, o pensamos en el documentalismo, o en la actual crítica decolonial que puso nuevamente en la agenda mundial lo que fue el colonialismo.

Pero en la otra cara de la medalla hay autores que consideran que el arte del presente no propone ningún futuro, ningún cambio, ninguna revolución. Es interesante revisar estas posiciones como las de Lipovetsky y Serroy, quienes en *La estetización del mundo*, dicen que vivimos en la época del boom estético por obra y gracia del hiperconsumo. Ningún apogeo de la belleza en el mundo de la vida, sino reorganización de éste bajo el reinado de la artistización comercial y de la producción industrial de emociones sensibles.

Con el capitalismo creativo y transestético lo que vemos no es tanto un retroceso de lo bello cuanto una superoferta de arte, “la estetización total de la vida cotidiana”, la erosión de las fronteras entre arte e industria, el estilo y el entretenimiento, el arte y la vida de todos los días, el arte de minorías y el arte de masas.

Con el capitalismo artístico, el pequeño mundo del arte a la antigua ha sido desplazado por el hiperarte, sobreabundante, proliferante y globalizado, y donde se borran las distinciones entre arte, negocio y lujo. Ya no hay sectores, como en los tiempos de las vanguardias históricas, que se declaren revolucionarios y “antieconómicos”, sino un sistema que participa al mismo nivel del sistema mediático, económico y financiero. En este contexto aparece un coleccionismo de nuevo cuño, menos “conocedor” y dedicado a las obras, más atento a los movimientos de moda, una especie de hipertrofia estética que aparece como un hecho social total en la medida en que implica el ocio y la comunicación, los intereses económicos y nacionales, la relación con los objetos, con el hábitat, consigo mismo y con el cuerpo.

El mercado de la experiencia aparece como la nueva frontera del capitalismo y el capitalismo artístico mezcla estructuralmente arte e industria, arte y comercio, arte y diversión, arte y moda, arte y comunicación. Con el capitalismo artístico, el arte no se limita ya a las obras “desinteresadas”, destinadas a los museos y a las galerías: ahora se alían con el comercio, la industria, el consumo comercial, el entretenimiento de la inmensa mayoría.

La era hipermoderna une la tradición y la marca, el patrimonio y la vanguardia, lo “eterno” y lo efímero. Conforme la industria se convierte

en moda, el lujo y la moda proclaman una imagen artística.

En la era hipermoderna, son los artistas, algunos artistas, los que operan los cruces transestéticos entre el mundo de la empresa y el del arte. Las empresas del entretenimiento se imponen actualmente como gigantes transnacionales, movidos por estrategias de diversificación y expansión planetaria

El capitalismo artístico es asimismo el sistema que ha contribuido a democratizar en buena medida la ambición de crear, pues los individuos expresan, cada vez más, el deseo de ejercer una actividad artística al margen de su ocupación profesional; el artista no es ya el otro, el profeta, el marginal, el excéntrico; también yo, que soy uno cualquiera, puedo serlo.

En el capitalismo artístico tardío “todos somos artistas”. Es inseparable de un culto nuevo, “la religión del arte” que apareció en respuesta a la crisis metafísica y ontológica precipitada por la Ilustración. Ya no hay “grandes discursos” del arte, ni finalidad ontológica, ni visión escatológica, ni grandes apuestas, ni sentidos profundos.

La religión del arte se ha extinguido, pero la magia de la vida artística se sigue buscando, se identifica con un trabajo rico y satisfactorio, no rutinario, no burocrático. La era del capitalismo artístico tardío es la de la secularización de la creación que discurre paralelamente a la estelarización de los creadores.

La violencia y el sexo cinematográficos obedecen ya al mismo finalismo extremo. Así como el segundo se exhibe en una espiral de excesos *hard*, la primera se expone de forma hiperbólica. Hiperespectáculo que ilustran los nuevos juegos de arte con lo abyecto y lo repugnante.

El arte actual quiere ser “experiencial”, creador de sensaciones fuertes, un choque visual mediante el espectáculo de la desmesura, el exceso, la sordidez, la inmundicia, la violencia hiperbólica. No “cambiar la vida”, sino crear lo nunca visto, lo espectacular, lo inesperado.

El tatuaje tenía un sentido colectivo de iniciación, pero hoy ya no es más que un teatro individual cuya finalidad es atraer la mirada, ponerse una segunda piel estética y original, fijar el recuerdo de un acontecimiento personal, la propia personalidad, la propia diferencia. El cuerpo es el teatro primordial, un medio de afirmar la propia identidad proclamándose único. Más que guerras y delitos de sangre, lo que vemos es la dinámica del capitalismo artístico en que se apoya la hipertrofia de imágenes extremas de violencia.

Si esto derriba toda idea de arte comprometido, es indudable que hay otras voces y propuestas que siguen apostando por la esperanza de un arte vuelto a lo social y que puede hacer algo por todos.

Marcela Crespo Buiturón: Finalmente, quisiera cerrar este breve diálogo con la voz de la creación literaria: Dra. Lojo, usted es investigadora, pero también escritora. Su última novela, *Todos éramos hijos*, justamente aborda la violencia política en la última dictadura militar. ¿Cómo piensa que se inserta su novela en esta larga trayectoria de la literatura argentina sobre esta temática? Pienso que su obra abre nuevas líneas de discusión y aborda la cuestión desde otro lugar posible. ¿Podría comentarnos cómo ha transitado esta experiencia como escritora?

María Rosa Lojo: Ante todo, creo que la narrativa argentina se ha focalizado poco sobre los procesos de gestación, tanto de la militancia armada como de la Dictadura misma. Y mucho menos aún ha incluido a dos sectores: el de aquellos jóvenes que se convirtieron en militantes desde la plataforma de la fe (el catolicismo transformado luego del Concilio Vaticano II) y el de los que, aun sintiéndose apelados y conmovidos por las mismas circunstancias, y alcanzados por los mismos debates políticos e incluso teológicos, no militaron y eligieron otros caminos. Esa es una novedad temática y de enfoque que ofrece *Todos éramos hijos* junto con otra: la lectura de la insurgencia juvenil, también desde el enfrentamiento adolescente de los hijos con sus padres, sobre todo a través del tenso vínculo que el personaje de Esteban Milovich mantiene con el suyo.

Hablamos aquí de la “resistencia urbana a la violencia política y criminal”. El libro narra cómo se engendra la violencia política y cómo a esa violencia política se le responde con violencia verdaderamente criminal, fuera de toda ley. La ciudad es a la vez el escenario violento y violentado y el área donde se resiste, desde lo público a lo íntimo, en espacios virtuales y a la vez reales, en zonas privadas de refugio y de reparación cuyos efectos alcanzan, simbólicamente, a toda la sociedad.

Sería útil recorrer los espacios de la novela, y sus transformaciones. Para empezar: sus dos primeras partes (deliberadamente llamadas “actos”) transcurren en ámbitos de aprendizaje que se irán metamorfoseando a una velocidad impensada: dos escuelas religiosas (una de niñas, otra de varones) en Castelar, la pequeña ciudad del conurbano bonaerense donde los protagonistas cursan el secundario. No media tanto tiempo (poco más de una década) entre el ingreso de Frik (personaje central) a la primaria y la finalización de su bachillerato. Sin embargo, hay una inmensa distancia socio-cultural.

En el primer capítulo de la novela, una niña de seis años entra al imponente colegio cerrado por puertas de hierro², muerta de miedo bajo los ojos severos de religiosas que visten ropas medievales. Cuando concluye su ciclo de enseñanza media, aunque el edificio sigue abroquelado entre altas paredes exteriores³, el clima interior es sensiblemente distinto: la misa no se dice en latín y de espaldas a la feligresía, sino de frente y en

castellano; guitarras y ritmos latinoamericanos acompañan esas misas; los curas no usan sotana y las monjas acortan o eliminan sus hábitos anacrónicos; ya no impera el catecismo aprendido de memoria. Todo se discute: religión y política, y la política desde la mirada de una fe que se renueva a través de la “opción por los pobres” (Boff, 1983), la Teología de la Liberación, el Movimiento de los Sacerdotes para el Tercer Mundo (Mangione, 2001). Las fronteras entre laicos y religiosos se hacen porosas. La caridad se interpreta como acuciante e inmediato compromiso. La miseria y las necesidades se vuelven cercanas y visibles dentro de la Argentina: ya no se trata de niños indigentes en el África o la India, sino de los habitantes de las villas miseria del conurbano, o de los parias del interior profundo.

Las antiguas instituciones parecen obsoletas, sobre protectoras y carcelarias. Quienes las habitan están dispuestos a abandonarlas en busca de otras perspectivas

El plantel directivo había dejado de vivir en la residencia conventual integrada a la escuela. Alquilaban casas compartidas en barrios de la zona, si eran periféricos, mejor, donde convivían con las necesidades de la gente común, negándose al amparo y también a la rutina de la congregación. Creían que su verdadero lugar ya no estaba detrás de los muros, ni solo frente a las aulas, consagradas exclusivamente a jovencitas que no habían pasado nunca hambre ni frío, que no pertenecían a la estirpe de los pobres. (Lojo, 2014, 33)

También este es el tiempo propicio para que entre las dos escuelas (el Instituto Inmaculada y el Sagrado Corazón), se constituya un grupo de teatro. Varios alumnos y alumnas de los últimos años del secundario se unen, guiados por sus profesores (Elena Santos y el cura tercermundista Juan Aguirre) con el fin de representar una obra emblemática: la pieza de Arthur Miller *Todos eran mis hijos*. Así se establece un eje espacial del texto: el escenario, verdadero microcosmos simbólico, donde convergen, en el presente y hacia el futuro, los hilos de la historia personal y colectiva.

En la tercera parte de la novela los alumnos de clase media más o menos acomodada salen de los casas con jardines en la ciudad suburbana hacia la arena del mundo, sobre todo hacia la megalópolis: Buenos Aires, la Capital Federal, donde estudian y /o trabajan; también algunos de ellos intensifican sus contactos con las zonas más carecientes y periféricas.

Son los años del retorno de Perón y la convocatoria a elecciones. Su llegada, después de la larga proscripción, no resulta un antídoto contra la violencia política. Por el contrario, la llamada “masacre de Ezeiza” muestra ya claramente el proceso de división y polarización entre los sectores que integraban, hasta entonces, el amplio arco del justicialismo y que se enfrentan de manera sangrienta a tres kilómetros

del aeropuerto internacional de Ezeiza, donde hubiera debido aterrizar el esperado líder, el 20 de junio de 1973. Parte de los protagonistas de *Todos éramos hijos*: las dos parejas de militantes (Esteban y Silvia, Andrea y Francisco), participan en el conflictivo episodio. La polarización del movimiento peronista se repetirá, marcando un punto sin retorno, en el mismo corazón de la ciudad: la histórica Plaza de Mayo, precisamente en el Día del Trabajador, el 1 de mayo de 1974, cuando las organizaciones revolucionarias se retiran de la Plaza ante la reprobación de Perón, entonces ya presidente.

[...] el regreso de la democracia no había significado el fin de las muertes políticas y la violencia los había tocado de cerca. Había estallado entre ellos, trastornándolo todo, desperdigando esquivas que se instalarían en el cuerpo de la memoria, erosionándolo por dentro.

Un nombre o una consigna podían producir el efecto de una bomba. Una palabra bastaba para que quien la pronunciara dejase de tener forma y valor de criatura humana y se convirtiese en una silueta de cartón prensado, solo apta para que otro con buena puntería la derribase. (Lojo, 2014, 174-175)

Durante el breve interregno del gobierno de Héctor J. Cámpora (la llamada “primavera camporista”, Cipska, 2013) los claustros universitarios, en particular los de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a la que asiste Frik, se abren hacia nuevos profesores y nuevas corrientes de pensamiento, a la vez que hacen eco de la pugna política que atraviesa la sociedad. Las aulas y los corredores, tapizados de carteles y de graffitis construyen un mapa ideológico en ebullición, frágil y cambiante (Lojo, 2014, 149). En poco tiempo más, luego de la muerte de Perón y durante la presidencia de María Estela Martínez, asistida por el Ministro José López Rega (que ya había puesto en marcha la organización parapolicial Triple A⁴), la Facultad se convertirá en un espacio clausurado y censurado y las clases se interrumpirán durante meses.

En este momento los espacios de los jóvenes que alguna vez fueron estudiantes y se unieron para representar *Todos eran mis hijos* se dispersan y se multiplican. La huida y el ocultamiento, la expulsión de la urbe y luego la desaparición y la muerte, aguardan a los que se enrolaron en la militancia revolucionaria (Esteban y Silvia) y aun a los que intentaron apartarse de ella, pero sin interrumpir el trabajo social (Andrea y Francisco). El exilio en el extranjero será para otros (la profesora Santos, el ex cura Juan Aguirre), comprometidos con el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo. Los no militantes: Lulú, Frik, Daniel, buscan espacios alternativos. Lulú ejerce la medicina en el sur argentino. Daniel (que por su condición de homosexual no encuentra lugar ni entre

los conservadores ni entre los revolucionarios), viaja becado a Europa y se queda allí en procura de felicidad personal y de su desarrollo como artista. Frik, la única que sigue viviendo en el conurbano, espera. Espera activamente terminar su tesis, espera un hijo, espera la hora de cumplir lo que ha asumido como misión ante el señor Milovich, el día en que le lleva, de parte de Esteban, un último mensaje que su padre se negará a leer: “Voy a seguir leyendo y estudiando. Voy a contar mi historia y la de otras personas, para que no nos olviden y para que otros vean ahí sus propias vidas.” (Lojo, 2014, 201)

El tercer acto-parte de la novela concluye, en plena dictadura militar, con el encuentro casual de Milovich padre y de Frik en un espacio simbólico por excelencia: la Plaza Lavalle, frente a los Tribunales. El abogado Milovich tiene cerca de allí sus oficinas, a donde Frik ha ido a verlo con la carta de Esteban, años atrás. Irónicamente, la Plaza concentra, en sus principales edificios, las insignias y los poderes de una Ley que ha dejado de funcionar:

En la calle Libertad, sobre uno de los costados, se levantaba el Templo de la Congregación Israelita Argentina, presidido, en la cumbre, por las Tablas de la Ley. Hacía juego con el Palacio de Justicia de la Nación, a poca distancia, como en un acuerdo de lo sagrado y lo profano. (Lojo, 2014, 223)

Este lugar es también el testimonio del fratricidio originario que desencadena las guerras civiles argentinas del siglo XIX. En el extremo norte, sobre una columna memorial, se alza la estatua del General Lavalle, miembro conspicuo del partido unitario, que se levantó en armas contra el gobernador legítimo de Buenos Aires, Manuel Dorrego, líder del partido federal, y ordenó su fusilamiento, sin proceso ni juicio previo, en 1828.

Después de la caída de Rosas en 1852, los vencedores ganan también la batalla de la memoria. El caserón de Rosas en Palermo es destruido, así como se erigen monumentos y estatuas a los héroes de la facción triunfante. Lavalle es uno de ellos. En 1878 la Plaza toma su nombre y se coloca su efigie frente al Palacio Miró, una enorme mansión cuya dueña, Felisa Dorrego de Miró, sobrina del gobernador ejecutado, “hizo tapiar y clausurar todas las puertas y ventanas desde donde la escultura podía verse. Incluso la puerta principal” (Lojo, 2014, 218). La gran casa Miró fue finalmente expropiada y destruida para ensanchar la plaza, “y ya no había quedado piedra sobre piedra. Como la Argentina devastada después de cada tormenta política, que todo nuevo régimen había pretendido refundar desde la tabla rasa de la negación y del olvido.” (Lojo, 2014, 219).

Cuando Frik y Milovich se cruzan allí, a la entrada del subte, la violencia fratricida ha llegado a un extremo inédito. No se trata solo de la ausencia de juicio y de sentencia, sino de negar la mera entidad de los

reos mismos: cuerpos irrecuperables de nombres borrados, ni muertos ni vivientes, atrozmente “desaparecidos” en el agujero negro de la tortura practicada en centros clandestinos (algunos, como la icónica ESMA, ocultaban, bajo la fachada institucional, las zonas más ciegas e infernales de la ciudad violenta) y luego arrojados a ignoradas fosas comunes o a las aguas del Río de la Plata.

Lo que hay para saber, lo que se puede saber, ya lo sé. Salvo lo que hicieron con el cuerpo de mi hijo. Porque no hubo justicia que ordenara detenerlo, ni juez que lo juzgara, ni tribunal que ordenase su muerte. Por eso su ejecución no está asentada en la foja de ningún expediente y su madre y yo no podemos enterrarlo. Fueron mil veces peores que Lavalle. O que Rosas. O que cualquier otro que haya gobernado antes. Incapaces de firmar sus propios crímenes. (Lojo, 2014, 224)

Toda resistencia parece fracasada, porque la mayor violencia, política y criminal, proviene del Estado mismo. No quedan enclaves de amparo en la ciudad, salvo los interiores. Frik ha intentado construir uno, en los tiempos de la clausura universitaria, antes del golpe militar. Cuando Daniel ya está en Europa, los dos sueñan en la utopía de *El juego de abalorios*, de Hermann Hesse: la provincia de Castalia, un lugar de juego estético e intelectual con las formas de la cultura, sustraído al ruido y la furia de la Historia. Un búnker, o una atalaya “[...] a prueba de tornados o de catástrofes atómicas. El plano superior desde el cual, en efecto, la historia y la cultura se veían como un movimiento de contrastes, un flujo y reflujos de mareas, o el refugio en el cual los orgullosos (¿y cobardes?) castalios se ponían a salvo de ese vaivén [...]”. (Lojo, 2014, 194). Ambos saben, sin embargo, que no hay vida humana posible sin Historia⁵, y por lo tanto, sin violencia, aunque esta sea, para ambos, un trágico fracaso de nuestra especie⁶.

Pero existe, aún, otra dimensión, y es la que se plantea en la recuperación de un teatro que se ha vuelto fantasmal y fantasmagórico, pero por eso mismo potente: capaz de traspasar el tiempo en un encuentro fuera de él. El final de la novela es una breve pieza dramática titulada “Casandra-Frik habla con los muertos”, que se representa en el mismo escenario del colegio donde alguna vez, cuatro décadas atrás, un grupo de estudiantes puso en escena *Todos eran mis hijos*. Solamente dos de los actores: Frik y Daniel, continúan en el mundo de los vivos. A ellos se les encomienda la tarea de cantar y tocar el Réquiem de Mozart, mediadores entre sombras que no quieren y no pueden reconocerse, como las de Esteban y su padre. La tarea más dura, la final, es el enfrentamiento de Frik con su propia madre suicida. Una madre que empezó a abandonar / negar la vida en los años sombríos de la Guerra Civil española.

Antonio, padre de Frik, contrafigura en varios aspectos del padre de Esteban, ha sido en su juventud el hijo salvado por un superior militar que actúa como padre protector y lo exime del filicidio generacional, de la muerte en un combate ya inútil. La experiencia contra utópica de la derrota le ha enseñado prudencia, pero sin hundirlo en la desesperación personal o política. Esa experiencia le permite proponerse, para los jóvenes, como brújula que señala derroteros y deshace espejismos. Frik lo escucha.

Ana, la madre, abre en cambio, con su renuncia, una herida abismal:

Antonio no se recobraría jamás de la muerte de Ana y en algún sentido, Frik tampoco. Un agujero negro, fino como una aguja pero insondable como un abismo le traspasaría el esternón por el resto de su vida. Un orificio cavado en el hueso impar del centro de su pecho, por donde soplarían huracanes para otros imperceptibles. Un artero canal, comunicado con la boca de lobo de la noche, donde seguiría fluyendo gota por gota una corriente negra, fuera de ella pero a través de ella, tiñendo los bordes de esa perforación con la sangre más oscura de la desdicha. (Lojo, 2014, 226)

En el espacio coral del teatro de sombras los sujetos encuentran un margen de auto (re) conocimiento. Frik es capaz de aceptar los dones del abismo, la muerte y la locura que están en el lado oscuro de la vida, pero son también la vida, “vienen con ella” (Lojo, 2014, 244).

La extraña Misa de Réquiem celebrada en el teatro-escuela-iglesia tiene un oficiante: el ex cura Juan Aguirre. Él fue, en el pasado, quien partió en pequeños trozos una ramita de ombú, y los distribuyó entre los miembros del elenco de *Todos eran mis hijos*:

-Esto –les explicaba– es lo que nos identifica como grupo. La señal de nuestro pacto y nuestro proyecto. Lo que los griegos llamaban “un símbolo”. Pasará el tiempo, todos seguirán su propio camino, pero cuando nos reencontremos, cada uno con nuestro pedazo de rama, volveremos a formar esa unidad dispersa. (Lojo, 2014, 29)

El es también el depositario de esa memoria, el que puede pedir los fragmentos a los vivos y a los muertos, el que los convoca, ahora, para (re) presentar, no la obra de Miller, sino la que ellos mismos escribieron, existiendo.

Frik ingresa por la izquierda al escenario. De espaldas a ella y al público, un hombre canoso, con ropa sacerdotal, está limpiando y ordenando el patio de los Keller. A un costado hay una cruz, muy precaria, hecha de fragmentos de ramas secas, pegados y envueltos en hilo sisal. Frik se acerca, dubitativa. Cree reconocer los pedacitos de rama que el padre Aguirre había repartido entre los alumnos el día en que comenzaron con la obra. (Lojo, 2014, 236)

Ese espacio mágico abre la llave de la resistencia y de la resiliencia. En el teatro, había dicho Juan Aguirre,

[...] la única trascendencia está adentro. Es la que los seres humanos crean, con sus voces y sus gestos. Ya no en la superficie, sino en lo profundo, puede encontrarse alguna verdad. Eso es el teatro: caer todos, espectadores y público, adentro de nosotros mismos, sin que ningún obstáculo distraiga ni interfiera. Y eso es lo que pasa, en particular, con los personajes de esta obra. Se verán obligados a mirarse hasta la médula, tendrán que aceptar hasta su reflejo más odioso. (Lojo, 2014, 28)

Solo después de esa caída será posible el tránsito desde esa “caverna platónica al revés” (ibídem) –porque no se llega a la verdad sin explorar el lado oculto y oscuro–. Solo entonces se podrá regresar al mundo exterior y superar la “prueba del vampiro”. Mirar otra vez, sin desintegrarse, la luz del sol.

NOTAS

1 He trabajado más exhaustivamente estas ideas en “De la Dictadura a la Democracia: ¿Han cambiado efectivamente los rostros de la violencia o sólo sus actores? Una respuesta posible desde la narrativa de Álvaro Abós”, *Filología*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Año XLII, 2010, pp. 51-65. <http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/filoylihisp/Textos/Filo2010.pdf>

2 “Las puertas verdes, de pesado hierro, con el escudo del colegio rodeado de una orla florida, se habían cerrado a su espalda. El corredor que comunicaba con el mundo externo y con la mano familiar que la había conducido hasta ahí, se había vuelto oscuro como una calle nocturna y sin faroles. Imposible volver.” (Lojo, 2014, 13)

3 “Los debates extracurriculares con el Padre Juan solían hacerse sábado por medio, a la tarde, en la Sala de Visitas del Sagrado Corazón. Era un ambiente vasto y clarísimo, que se abría sobre el primer jardín. Cuando las monjas decidieran derribar los muros que rodeaban al colegio, cuando fueran reemplazados por una reja verde y baja, desde allí podría verse la calle, por donde pasaban innumerables madres e hijos los días de semana. Pero aún no había rejas que mostrasen, como una frontera porosa, el mundo exterior. Y los sábados, ya sin el obligatorio tránsito de los días hábiles, el colegio amurallado se convertía en isla donde se gestaban (algunos dirían después) inadvertidas tempestades.” (Lojo, 2014, 58)

4 En esta organización se afirman ya los presupuestos argumentativos y las bases programáticas del terrorismo de Estado (Servetto, 2008).

5 Garzón Vallejo (2008) analiza precisamente esta obra de Hesse como utopía política imposible, desde la propia visión del héroe novelesco (Josef Knecht) y del autor.

6 “-¿Si me avergonzaba, querés decir? Ya no me avergüenzo. No de eso. Sí me avergonzaría convertirme en asesino.” (Lojo, 2014, 175), comenta Daniel, crítico de sus excompañeros, ahora revolucionarios, que por otra parte lo han dejado de lado. “A sus viejas excentricidades, Frik sumaba la de no apreciar el heroísmo guerrero en un contexto que lo ponía cada vez más en valor. Nunca en su vida pudo contestar satisfactoriamente esa pregunta de la encuesta Proust, que inquiera por el hecho militar más admirable para el encuestado. Todo hecho militar, por encomiables y legítimos que fuesen sus motivos, le parecería siempre un trágico fracaso de la especie humana.” (Lojo, 2014, 186)

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio (2008). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Madrid: Anagrama.

Boff, Leonardo (1983). *Desde el lugar del pobre*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.

Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron (2001). “Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica”. *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Madrid: Editorial Popular, pp. 15-85.

Byung-Chul Han (2016). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder.

Crespo Buiturón, Marcela (2010). “Literatura y violencia: La elaboración estética del crimen en la narrativa de Álvaro Abós. Una entrevista”. *Alba de América*, Westminster (California), Instituto Literario y Cultural Hispánico, V. 29, Julio 2010, N° 55 y 56, pp. 637-647.

Cspika, Juan Pablo (2013). *Los 49 días de Cámpora. Crónica de una primavera rota*. Sudamericana.

Didi-Huberman (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

Foucault, Michel (2000). *Los anormales. Curso en el Collège de Francia (1974-1975)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Garzón Vallejo, Iván (2008). “La utopía política en Hermann Hesse”. *Estudios*, 87. 49-81.

Gaudium et spes. Constitución pastoral del Concilio Vaticano II sobre la iglesia en el mundo contemporáneo. (1965). Buenos Aires: Ediciones Paulinas.

González Rodríguez, Sergio (2009). *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama.

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.

Lojo, María Rosa (2014). *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Mangione, Mónica (2001). *El Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo*. E.Book. Archivo Chile. Web del Centro de Estudios “Miguel Enríquez”. CEME. Chile. [http:// www.archivo-chile.com](http://www.archivo-chile.com)

Servetto, Alicia (2008). "Memorias de intolerancia política: las víctimas de la Triple A (Alianza Argentina Anticomunista)". *Antíteses, Ahead of Print* do vol. 1, n. 2. <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses>

INTI
REVISTA DE LITERATURA HISPÁNICA

DOSSIER

LA LITERATURA DE RESISTENCIA A LA VIOLENCIA URBANA

COORDINAN

MARÍA ROSA LOJO
Y
MARCELA CRESPO BUITURÓN

(CONICET) Universidad de Buenos Aires
Universidad del Salvador

Número Editado por

Julio Ortega
Brown University

Roger B. Carmosino
Providence College

Auspiciado por

Dr. Donald Russell Bailey, Ph.D, Director
Phillips Memorial Library
Providence College

NÚMEROS 89-90

PRIMAVERA-OTOÑO 2019