Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Doctorado en Letras

SENTIR EL CAMBIO. LITERATURA ARGENTINA, EXPERIENCIA Y NEOLIBERALISMO

SILVINA SÁNCHEZ

TESIS DOCTORAL

DIRECTORA: DRA. MIRIAM CHIANI

NOVIEMBRE DE 2023

ABSTRACT

La Tesis aborda los vínculos entre literatura y sociedad, más específicamente los solapamientos, las conexiones y los lazos que pueden trazarse entre la narrativa argentina de las últimas tres décadas y el neoliberalismo. Se propone indagar cómo la literatura deja registro de las transformaciones, los efectos y las consecuencias de la plena implementación del modelo neoliberal que tuvo lugar durante las dos presidencias de Carlos Menem (1989-1999) y que desembocó en la crisis del 2001. Desde una perspectiva teórica conformada por el materialismo de la cultura de Raymond Williams, la Tesis asume como postulados centrales la concepción ampliada de la cultura como el proceso que incluye la totalidad de las prácticas y sus interrelaciones, y el abordaje de la literatura como actividad social y material que manifiesta las "estructuras del sentir" de un momento histórico determinado. A partir de estas nociones, la investigación explora, en un corpus de cuentos y novelas, las construcciones de la experiencia, de los regímenes sensibles y de los modos de subjetivación política vinculados con la racionalidad neoliberal, así como también las configuraciones de las vivencias que escapan a las formaciones sociales más reconocibles, articuladas, fijas y explícitas. La investigación atiende además a los procedimientos y a las elecciones estéticas, de modo tal que permite trazar mapas de textos organizados por problemas comunes y avizorar rasgos, tendencias, desplazamientos y proyecciones de la narrativa del periodo. En este sentido, la Tesis se propone contribuir al conocimiento de las vinculaciones entre la literatura, la experiencia y los cambios sociales suscitados a partir del avance del neoliberalismo en el país, así como también profundizar el conocimiento de las transformaciones estéticas producidas en la narrativa argentina de las tres últimas décadas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

0. Narrativa argentina, experiencia y neoliberalismo

0.1. Esa comunidad particular de experiencia…….. 5

0.2. El neoliberalismo como racionalidad gubernamental…… 14

0.3. Un neoliberalismo situado: rasgos, trayectoria y consecuencias del modelo en la Argentina de la década del noventa y comienzos del siglo XXI…… 32

0.4. Lecturas, coincidencias y debates de la crítica…… 54

0.5. Literatura, sociedad y "estructuras del sentir": perspectiva teórica y decisiones metodológicas…….. 66

0.6. Derivas de la literatura argentina de los años noventa y comienzos del siglo XXI. Algunas hipótesis iniciales…… 76

A. MUTACIONES

Capítulo 1. Esa sensación de extranjería. Ciudad, desplazamiento y extravío

1.1. Ciudades leídas: *La villa* de César Aira y *El aire* de Sergio Chejfec…….. 86

1.2. El don del caminante…… 94

1.3. De la ciudad fragmentada a la ciudad de los pasajes…….. 107

1.4. La ciudad de los pobres…… 119

1.5. Sensaciones de extranjería…….. 131

Capítulo 2. Ficciones afectivas y perceptivas de lo precario. Pobreza, reconocimiento y monstruosidad

2.1. Una multitud de vidas invivibles…… 137

2.2. La expansión de los poderes perceptivos: *La guerra de los gimnasios* de César Aira…….. 151

2.3. Cuando aparecen los monstruos: "El fin de la palabrística" y "Cuando aparecen Aquéllos" de Marcelo Cohen…… 158

2.4. Esas vidas desdichadas: "El carrito" y "El chico sucio" de Mariana Enriquez……. 170

2.5. La guerrilla de guachos del conurbano bonaerense: "Tomacorriente" de Juan Diego Incardona…….. 187

2.6. Devenir monstruos. Nuevos modos de vivir en la desobediencia…… 206

B. DESBORDES

Capítulo 3. Deseos de abyección. Hacia una poética del desperdicio

3.1. Deseos de abyección…… 212

3.2. Un collage de desperdicios. Poéticas de los restos y de lo residual…….. 223

3.3. Volver al océano de la intimidad: *Impureza* de Marcelo Cohen…….. 236

3.4. La fuerza de juntarnos: *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara…….. 258

3.5. Los restos de la historia…….. 281

Capítulo 4. Peligrosas pasiones. La construcción de etnografías cínicas
4.1. Ficciones de los bordes…… 285
4.2. Una cueva de oscuridad: *Boca de lobo* de Sergio Chejfec…… 300
4.3. Ligeros modos del exceso: *Rabia* de Sergio Bizzio…… 332
4.4. La desintegración…….. 362

C. DISLOCACIONES
Capítulo 5. Los hijos de la noche. Figuraciones de la juventud en los años noventa
5.1. Crecer en un mundo en disolución: *El amor nos destrozará* de Diego Erlan, *Los años que vive un gato* de Violeta Gorosdicher, *El invierno con mi generación* de Mauro Libertella, *Agosto* de Romina Paula y *Los años felices* de Sebastián Robles…….. 366
5.2. Avatares de la memoria y el des-aprendizaje…….. 372
5.3. Archivos de la infelicidad: la novela familiar…… 387
5.4. Un poco desorientados…….. 394
5.5. Superheroínas con fuego en las botitas. El cuerpo poetizado en *Estamos Unidas* de Marina Mariasch…… 403
5.6. Memorias de un idiota. El cuerpo interrumpido en *En la pausa* de Diego Meret… 416
5.7. Deseos de lo neutro. La poética extrema en "Barras" y "Literatura" de Martín Rejtman…….. 425
5.8. Los hijos de la noche…… 442

Capítulo 6. A la altura de nuestra intimidad. Narrativas sobre la crisis del 2001
6.1. Imaginar mapas ilegítimos…… 446
6.2. Marcas personales: *La intemperie* de Gabriela Massuh, *Miles de años* de Juan José Becerra, *Indeleble* de Paula Tomassoni y *El desperdicio* de Matilde Sánchez…….. 456
6.3. Indicios: la crisis como vestigios infinitesimales en *Lumbre* de Hernán Ronsino…. 486
6.4. Huellas: la memoria como arqueología y montaje…… 502
6.5. Combates: versiones de la Historia…… 517
6.6. Desfases…… 535

CONCLUSIÓN
Sentir el cambio. Modalidades emergentes de trazar los vínculos entre literatura y sociedad…….. 539

BIBLIOGRAFÍA
1. Corpus de análisis…….. 559
2. Bibliografía compuesta por textos literarios…… 560
3. Bibliografía teórica y metodológica…….. 561
4. Bibliografía sobre el neoliberalismo y el contexto histórico…… 567
5. Bibliografía crítica sobre la literatura argentina de las últimas décadas…….. 572

INTRODUCCIÓN

Narrativa argentina, experiencia y neoliberalismo

0.1. Esa comunidad particular de experiencia

Al finalizar la segunda guerra mundial, Raymond Williams recibe la baja del ejército y retorna a Cambridge luego de cuatro o cinco años de alejamiento de la vida universitaria. Cuando se encuentra con un colega que también acaba de salir del ejército, ambos se reconocen demasiado preocupados por el nuevo y extraño mundo que los rodea. Cuenta Williams que, prácticamente de manera simultánea, los dos exclaman: "el hecho es que no hablan el mismo idioma" (2008: 15). Ese momento en que ambos comprenden cuánto están siendo modificadas ciertas palabras, tonos y ritmos, es decir cómo la lengua se ha tornado otra en tan solo algunos años, es también testimonio de que la guerra ha significado un acelerado proceso de cambios. Esa anécdota sirve a Williams para dejar en evidencia las relaciones de paralelismo, fricción, y desarticulación entre lenguaje y experiencia.

La historia de una lengua es uno entre los muchos modos en que se manifiesta el vital esfuerzo creativo que hacemos los seres humanos para darnos un mundo. Según Williams, toda nuestra experiencia es una versión humana del mundo que habitamos, donde el proceso de percepción de las cosas y sus relaciones depende estrechamente de la posibilidad de describirlas. Todos poseemos una "imaginación creativa", una capacidad para "encontrar y organizar nuevas descripciones de la experiencia" (Williams 2003: 39). Pero esas descripciones solo lo son en sentido pleno cuando adoptan una forma comunicable, la organización de la experiencia va indisolublemente ligada a la posibilidad de transmitirla y compartirla con otros.

Hay circunstancias en que las descripciones y significados disponibles se revelan insuficientes para transmitir aquello que estamos viviendo. Para organizar la experiencia debemos hacer un esfuerzo creativo, encontrar nuevos significados y nuevas descripciones. Williams emparenta ese estado, anterior a la concreción de la descripción, con un "dolor físico", malestar que persiste mientras esa nueva experiencia es desorganizada, perturbadora, mientras sentimos el cambio y nos empeñamos en poder configurarlo (2003: 39). De esta forma, los significados, lejos de permanecer fijos

o constantes, “se proponen, se buscan, se someten a prueba, se confirman, se afirman, se califican y se modifican” (Williams 2008: 16), y esto aparece de modo evidente en el lenguaje, cuando se inventan nuevas palabras o se adaptan y transforman términos anteriores. Por tanto, hay comunidad entre el pasado de un lenguaje y su condición presente, pero también hay cambio radical, discontinuidad y conflicto. Así, para Williams, los problemas de significado están siempre insertos dentro de las estructuras de órdenes sociales específicos y los procesos de cambio social e histórico. El lenguaje interviene activamente y es un elemento constitutivo de la práctica social material.[1]

Si todos tenemos una “vida imaginativa vital” (Williams 2003: 37) y el esfuerzo creativo es una capacidad humana general, imaginación y creación dejan de ser el reducto exclusivo de la literatura y el arte. Williams concibe la literatura en términos de la organización de la experiencia, donde la comunicación, como hecho social y como actividad también creativa, se convierte en un punto crucial. La literatura es un “ofrecimiento de experiencia”, confiere una forma comunicable a la vivencia para que pueda ser compartida con otros (Williams 2003: 42). Además, la literatura es para Williams aquella actividad que se encuentra especialmente dotada para configurar y transmitir una experiencia que “al parecer no es comunicable de otro modo” (Williams 2003: 46). Al finalizar *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*, Williams admite que gran parte de la experiencia social ordinaria se ve directamente

[1] En la concepción del lenguaje de Williams tiene un papel clave la recuperación de los aportes de Valentín Voloshinov, fundamentalmente su libro *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, aparecido en los años 1929 y 1930. Lingüista ruso, miembro del llamado “Grupo Bajtín” junto a Mijaíl Bajtín y Pável Medvédev, Voloshinov, piensa al lenguaje, desde una orientación marxista, como una actividad social activa entre individuos reales. La creación social de significados mediante el uso de signos es para él una actividad material práctica, inseparable de todas las relaciones sociales, que admite modificaciones y continuos desarrollos. Williams enfatiza la “cualidad de variación” que Voloshinov asigna al lenguaje: el signo no tiene un significado fijo y determinado, sino que, aun disponiendo de un efectivo núcleo de significado, en la práctica posee una esfera de acción variable que se corresponde con la infinita variedad de situaciones dentro de las cuales es utilizado activamente (2000: 53). Además de esta condición de variabilidad, Williams recupera el carácter “activo” que Voloshinov atribuye al uso del lenguaje: el signo es parte de una conciencia verdaderamente constituida que permite a los individuos utilizar signos creados por su propia iniciativa (2000: 54). De modo tal que esta concepción admite las iniciativas individuales de tipo creativo o autogenerado entre las posibilidades de transformación del lenguaje, oponiéndose a las teorías que conciben todos los actos de comunicación a partir de relaciones y propiedades objetivas predeterminadas. Williams considera que la concepción de Voloshinov implica un decisivo rechazo teórico de las versiones saussureanas, conductistas o mecánicas, que postulan un sistema objetivo que se halla más allá de la iniciativa individual o del uso creativo, por un lado; y, por otro lado, de las teorías subjetivistas que consideran el lenguaje como expresión individual. Recuperar a Voloshinov le permite a Williams pensar el lenguaje como un hecho social e histórico, articulación de una experiencia activa, dinámica y cambiante (Williams 2000: 32-58).

representada en aquello que llamamos ideología o superestructura. Sin embargo, "queda un área de experiencia *social* vital que no logra encarnarse allí" (1997: 227, cursiva en el original). Ese sentido vital real que no se corresponde completamente con las formaciones sociales fijas, que se sitúa más allá de los elementos sistemáticos reconocibles, que no puede ser representado por la ideología, eso que se halla "en proceso" y "en solución", es "la innegable experiencia del presente" (Williams 2000: 156, 150, 151). La literatura, según Williams, viene de ahí, de "esa vida común e inalienable" (1997: 227), y es especialmente poderosa para configurar esa "comunidad particular de experiencia" (2003: 57).

Si algo coinciden en afirmar la mayoría de los autores que se han dedicado a estudiar, opinar o reflexionar sobre la década de los noventa y los comienzos del siglo XXI en Argentina es que se caracteriza por ser una etapa donde se han producido hondas transformaciones. Es decir, suele destacarse que la implementación de las políticas neoliberales estuvo signada por ciertos rasgos de profundidad, aceleración y virulencia, de modo tal que, en un breve periodo de tiempo, a la vez que se consolidó un nuevo modelo de acumulación, y por tanto se trastocaron las características del capitalismo argentino, se produjeron alteraciones inusitadas en la economía, la política, la sociedad y la cultura. Entre los procesos acontecidos se destacan: una fuerte modificación del papel del Estado, que abandonó la intervención y el financiamiento en función del bienestar público y social e implementó una política de privatizaciones; una profunda reestructuración del mercado de trabajo, cuyos rasgos predominantes fueron la desregulación y la flexibilización de las relaciones laborales, provocando un aumento de la precarización y el desempleo, junto con una caída generalizada pero desigual de los ingresos. Todo esto trajo aparejada una reconfiguración de la sociedad, atravesada por una doble dinámica de polarización y fragmentación social, que consolidó los contornos de una "sociedad excluyente" (Svampa 2005), caracterizada por una profundización de la pobreza estructural y por la pauperización de gran parte de los sectores medios. También se debe agregar la modificación del espacio urbano que sufrió un proceso de fragmentación y compartimentación donde megaproyectos urbanísticos y nuevos complejos habitacionales de alto ingreso contrastan con crecientes enclaves y bolsones de pobreza. El neoliberalismo no solo trajo un nuevo modelo en lo económico, se trató de un proyecto de reformulación profunda de todos los aspectos de la vida social

(Adamovsky 2021). A partir de la reducción y el desfinanciamiento de lo público, los individuos se vieron arrojados a la gestión de su bienestar y sus servicios, se reconfiguraron los modos de acceso a los sistemas de salud, educativo y jubilatorio; así como también se modificaron las formas de sociabilidad, las actividades de entretenimiento, los estilos de consumo y las visiones de felicidad, con el individualismo, el modelo empresarial y el éxito como pilares fundamentales.

La bibliografía insiste en figuraciones que dan cuenta del carácter radical y nocivo de los cambios acontecidos. Svampa avizora "una fuerte mutación" de la sociedad, "en medio de una dinámica vertiginosa y, a la vez, muy inestable" (2005: 10, 12). Avanzada la década del noventa, y sobre todo luego de los episodios de diciembre del 2001, aparecen formulaciones que enfatizan la idea de una "crisis" que se replica en las más diversas dimensiones: se habla de "un país en crisis social" (Armony y Kessler 2004: 92), "una profunda crisis del estado" (Mancebo 2005: 181), una "crisis sin precedentes, a la vez política y económica" (Novaro 2002: 11), así como también de una "crisis de socialización" (Mancebo 2005: 190), y, en relación a la ciudad de Buenos Aires, una sumatoria cuantitativa de crisis que permite caracterizar a la situación urbana como "colapso" (Gorelik 2004: 191). Asimismo, aparecen imágenes del fracaso, el derrumbe y la derrota, que se replican en una trayectoria que va desde las expectativas de vida personal y familiar a la construcción de un proyecto colectivo de país. Sarlo habla de una sociedad donde la mayoría de los hombres y mujeres están "inevitablemente destinados a la frustración y el fracaso" (2009: 93), Gorelik resalta el "fracaso definitivo de la política como instrumento de cambio" (2004: 174), Abraham anuncia que "se derrumbó la Argentina que soñaba con la modernidad democrática y republicana" (2003: 103). A estas figuras se suman palabras como "gran desilusión", "frustración" y "desaliento", que resumen el periodo como "la era de la desolación" (Scavino 1999).

La literatura no se mantuvo indiferente ante esta alteración de la realidad política, económica y social. La crítica y la investigación literarias coinciden en que la narrativa argentina de la década del noventa y las primeras décadas del siglo XXI incorpora como tema de reflexión y material de representación las transformaciones provocadas por el modelo neoliberal en el país. Beatriz Sarlo, Josefina Ludmer y Sylvia Saítta confluyen en la idea de que el presente es el tiempo al que se abocó la literatura que se estaba escribiendo durante los años del menemismo. Según Sarlo, mientras en los ochenta se

instaló la pregunta por la historia y la interpretación sobre el pasado reciente como preocupación fundamental, en los noventa se asiste a un cambio del eje de interés de la ficción argentina: "leyendo la literatura hoy lo que impacta es el peso del presente", el cual aparece "no como enigma a resolver sino como escenario a representar" (2007: 473). Sarlo agrega que una línea visible de esa literatura es "etnográfica": "el presente etnográficamente registrado es elegido por novelas que son leídas como ´lo nuevo´ de la literatura argentina" (2007: 473). Ludmer mapea una serie de textos de los años 2000: escrituras actuales que se sitúan en islas urbanas de la ciudad de Buenos Aires y que se caracterizan por "fabricar presente" con la realidad cotidiana, un compuesto producido por los medios, las tecnologías y las ciencias, donde se entremezclan realidad y ficción (2010: 149). Saítta constata que "la narrativa argentina escrita a finales del siglo XX incorpora como uno de sus temas de reflexión el escenario sociocultural abierto después del final de la década menemista" (2006: 90). Considera que la literatura argentina narra el mundo de la pobreza poniendo en su centro la representación de la villa miseria como un espacio que condensa tanto los cambios en la estructura urbana como también los procesos que condujeron a la pauperización de vastos sectores de la población (2006: 90).

Jorge Monteleone, en la "Introducción" del último tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina*, piensa la literatura como "lugar de la aflicción" que testimonia el trauma del acontecimiento de la "desaparición" en el terrorismo de Estado, el duelo que resiste, las memorias del genocidio y las versiones ficcionales de la dictadura; y, con el resurgimiento de la democracia, el triunfo del proyecto económico que la misma dictadura impuso. Dice Monteleone: "Una literatura en aflicción también constata, narra o atestigua esa paradoja: el fundamentalismo de mercado no fue derrotado con el final de la dictadura mientras sus víctimas, los muertos 'pesan *como una pesadilla* sobre la conciencia de los vivos'" (2018: 11, cursiva en el original). En el tomo cinco de la *Historia feminista de la literatura argentina*, Laura Arnés, Lucía De Leone y María José Punte proponen considerar "la intemperie" como situación vital de la literatura del presente: "A lo largo de las últimas décadas, fueron muchos los momentos en que se agravó la precariedad social y económica. En mayor o menor medida, todos cargamos (y escribimos) con las marcas que deja la intemperie" (2020: 16). De modo tal que, desde miradas que privilegian la perspectiva de género, el volumen analiza cómo la literatura

acoge los "des*h*echos neoliberales" y da protagonismo a los desperdicios humanos que fabrica la retirada del Estado, en tanto agente de poder, mediación, represión y protección (2020: 26, cursiva en el original). También María Cristina Pons advierte la vinculación entre la política económica neoliberal que alcanzó su apogeo durante los gobiernos de Menem y las manifestaciones culturales de esos años: "la literatura argentina producida a fines de los ochenta y durante los noventa pone en evidencia las relaciones que se establecen entre el modo de producción dominante de una sociedad y los modos de producción de un texto" (2009: s/n). Francine Masiello (2001), en su análisis del "arte de la transición" en Chile y Argentina de la posdictadura, expresa que la literatura se enfrenta a la lógica entumecida de los regímenes neoliberales y ofrece su intervención para examinar la idea de "representación", tanto en el sentido artístico como en el político, además de demostrar cierta atracción hacia los marginales de la sociedad y las figuras abandonadas, ofreciendo representaciones de lo popular. Isabel Quintana se interesa por textos que "guardan una relación compleja con el mundo político, social y cultural de los años '90 (el 'menemato')", planteándose como interrogante qué hace la literatura con los materiales que le ofrece el contexto neoliberal (2016: 777). Y Fermín Rodríguez analiza las escrituras en tanto "señales de vida" que muestran que, más allá del final de la historia y de la reproducción ilimitada del capital invadiendo la totalidad de la existencia, hay otras formas de vida y de constitución de mundos. Dice Rodríguez: "La literatura se colocó en la otra cara del progreso para mostrar, en vivo y en directo, la modernización neoliberal como catástrofe, como crisis y estado de excepción, como violencia de clase y empobrecimiento planificado de una mayoría de la población obligada a valerse por sí misma." (2022: 14).

La crítica y la investigación advierten los cambios y las nuevas tendencias de la literatura argentina a partir de los años noventa y a lo largo de las primeras décadas del siglo XXI. Reflexionan sobre las "representaciones etnográficas del presente" (Sarlo 2007: 473), la literatura como "fabricación del presente" (Ludmer 2010: 152, 149), atravesada por "un deseo de ofrecer un testimonio" o "un fresco del mundo contemporáneo" (Horne 2011: 11). Analizan las "narraciones de la pobreza" (Saítta 2006: 89), las representaciones de lo popular y de los sujetos populares en un arte en transición (Masiello 2001), "las representaciones ficcionales de la precarización

económica" (Monteleone 2018: 13), las escrituras que acogen el presente como "lugar de la aflicción" (Monteleone 2018), que eligen "la intemperie" como situación vital (Arnés, De Leone y Punte 2020), y que emiten "señales de vida" e interrumpen el relato del crecimiento económico para transportar hacia otros tiempos y otros espacios cubiertos de escombros y desperdicios (Rodríguez 2022: 14).

A partir de esta constatación de la crítica propongo aquí profundizar el estudio de los vínculos que pueden trazarse entre la narrativa argentina de las últimas tres décadas y el neoliberalismo. Indagar cómo la literatura deja registro de las transformaciones, los efectos y las consecuencias de la plena implementación del modelo neoliberal que tuvo lugar durante las dos presidencias de Carlos Menem (1989-1999) y que desembocó en la crisis del 2001. Adoptando como perspectiva teórica fundamental el materialismo de la cultura de Raymond Williams, haré especial hincapié en los modos en que se manifiestan en la literatura las "estructuras del sentir" de ese momento histórico, es decir cómo se configura la experiencia, tal como es vivida y sentida activamente. En esta línea me interesa avanzar hacia diferentes interrogantes que la perspectiva teórica de Williams habilita: qué sentimientos, comportamientos, percepciones, proyecciones, prácticas vitales, modos de afectación se exponen en las narrativas estudiadas; qué muestra la literatura cuando la experiencia aparece como tensión, inquietud, conflicto, malestar, síntoma, latencia, como proceso formativo y en formación; qué testifica cuando de lo que se trata es de "sentir el cambio". Pretendo entonces, por un lado, explorar las construcciones de la experiencia, de los regímenes sensibles y de los modos de subjetivación política vinculados con la racionalidad neoliberal, así como también las configuraciones de las vivencias que escapan a las formaciones sociales articuladas y explícitas; por otro, analizar cómo la literatura amplía el campo de lo decible y de lo visible; redistribuye las fronteras dando lugar a sujetos sociales signados por la pobreza, la precariedad y la inestabilidad, a territorios pobres y villeros, a las formas de vida producidas o condicionadas por el neoliberalismo, a las estrategias de supervivencia y de resistencia, a las prácticas comunitarias, las alianzas y los nuevos modos de lo común. Es decir, me interesa demostrar cómo la narrativa alberga subjetividades, cuerpos, vidas, territorios, formaciones de lo sensible, afectos, lenguajes relacionados con la impronta neoliberal, y de ese modo produce el advenimiento de modalidades emergentes de trazar los vínculos entre literatura y sociedad.

Estos objetivos iniciales guiaron la construcción de un corpus de novelas y cuentos seleccionados estratégicamente por las posibilidades de establecer líneas de continuidad y de configurar miradas relacionales y dinámicas. El marco temporal se extiende desde los años noventa, etapa del gobierno de Carlos Menem (1989-1999), hasta las primeras décadas del siglo XXI, es decir, se incluyen tanto textos literarios contemporáneos a la plena implementación del neoliberalismo como producciones posteriores que narran los efectos y las consecuencias del modelo, o que retoman procesos centrales del periodo.[2] El corpus se compone de algunas series textuales organizadas a partir de tres figuras que permiten estructurar los capítulos de la Tesis. La figura mutaciones incluye narrativas que exponen configuraciones de las transformaciones políticas, económicas, sociales, espaciales y culturales: las novelas *La guerra de los gimnasios* (1993) y *La villa* (2001) de César Aira, *El aire* (1992) de Sergio Chejfec, los cuentos "El fin de la palabrística" y "Cuando aparecen Aquéllos", incluidos en *Los acuáticos* (2001) de Marcelo Cohen, "El carrito", en *Los peligros de fumar en la cama* (2011) y "El chico sucio", en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enriquez, y "Tomacorriente", la segunda parte de *Rock barrial* (2010) de Juan Diego Incardona. La figura desbordes concentra narrativas que dan ingreso a subjetividades, vidas y territorios abyectados como desperdicios de la hegemonía neoliberal, o considerados marginales, intrascendentes o menores, desestabilizando la jerarquía que determina las cosas dignas de ser contadas (Rancière 2015, 2019): *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara, "Un hombre amable", incluido en *Hombres amables* (1998) e *Impureza* (2007) de Marcelo Cohen, *Boca de lobo* (2000) de Sergio Chejfec y *Rabia* (2004) de Sergio Bizzio. Finalmente, la figura dislocaciones alude a las narrativas que trabajan las distorsiones entre ideología dominante y experiencia, y que pueden organizarse en dos dimensiones. Por un lado, los textos que relatan las vivencias de la juventud y los años de formación transcurridos durante la década del noventa: los cuentos "Barras", en *Velcro y yo* (1996), y "Literatura", en *Literatura y otros cuentos* (2005), de Martín Rejtman y las novelas *El amor nos destrozará* (2012) de Diego Erlan, *Los años que vive un gato* (2011) de Violeta Gorosdicher, *El invierno con mi generación* (2015) de Mauro Libertella, *Estamos Unidas* (2015) de Marina Mariasch, *En la pausa*

[2] Si consideramos los años de edición de los textos literarios, el corpus se extiende desde 1992, cuando se publica *El aire* de Sergio Chejfec, hasta 2018, fecha de publicación de *Indeleble* de Paula Tomassoni.

(2009) de Diego Meret, *Agosto* (2012) de Romina Paula y *Los años felices* (2011) de Sebastián Robles. Por otro, textos que expresan configuraciones de la crisis política, económica y social que tuvo su manifestación más evidente en los episodios del 19 y 20 de diciembre del 2001: *Miles de años* (2004) de Juan José Becerra, *La intemperie* (2008) de Gabriela Massuh, *Lumbre* (2013) de Hernán Ronsino, *El desperdicio* (2007) de Matilde Sánchez e *Indeleble* (2018) de Paula Tomassoni.

En el análisis de cada serie textual procuro atender a los procedimientos y a las elecciones estéticas, a las reelaboraciones de los tópicos, los imaginarios, las figuras y los repertorios disponibles; a las reapropiaciones de la tradición y de los géneros literarios —muchas veces para establecer relaciones libres, distanciadas y anómalas—; a las exploraciones de las formas y a la construcción de nuevos lenguajes y poéticas. Las interpretaciones propuestas sobre los cuentos y las novelas del corpus participan de los debates y los protocolos de la crítica literaria, intentan instaurar diálogos con las principales contribuciones y a la vez intervenir en el estado de las investigaciones sobre los textos y los temas. Se trazan constelaciones de narrativas organizadas por problemas comunes, o se proponen mapas alternativos que permiten visibilizar zonas de omisión o que han sido poco atendidas por las lecturas dominantes. El análisis intenta avizorar rasgos y tendencias de la narrativa del periodo, líneas de conexión y también puntos de quiebre, deslizamientos y rupturas. En síntesis, me propongo contribuir al conocimiento de las vinculaciones entre la literatura, la experiencia y la racionalidad neoliberal, así como también profundizar el conocimiento de algunas transformaciones estéticas producidas en la narrativa argentina de las tres últimas décadas.

En lo que sigue de esta sección introductoria desarrollo los fundamentos en los que se apoya la investigación —la concepción del neoliberalismo que subyace a la lectura propuesta y la reconstrucción del contexto histórico, es decir la trayectoria, los resultados y las consecuencias de la implementación del modelo neoliberal durante los años noventa y comienzos del siglo XXI en Argentina—; presento las principales líneas del estado de la cuestión sobre el tema y los modos en que la Tesis se posiciona frente a las lecturas críticas; realizo una síntesis de la perspectiva teórica adoptada y de las decisiones metodológicas; propongo finalmente las hipótesis iniciales de la investigación y una organización total del volumen, con sus partes y capítulos correspondientes.

0.2. El neoliberalismo como racionalidad gubernamental

La concepción más difundida sostiene que el neoliberalismo es un conjunto de políticas económicas que coinciden en el propósito de favorecer el libre mercado y la libre movilidad del capital entre sectores, regiones y países. David Harvey postula que el neoliberalismo es, ante todo, una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y libertad de comercio (2007: 8). Según Wendy Brown, entre las medidas que caracterizan el modelo neoliberal se suelen mencionar la desregulación de las industrias y de los flujos de capital, la reducción radical de las provisiones del Estado de bienestar y de sus protecciones para quienes son vulnerables; la privatización y subcontratación de bienes públicos, que van desde la educación, los parques, los servicios postales, las carreteras y la previsión social hasta las cárceles y los ejércitos; el reemplazo de esquemas hacendarios y de arancel progresivos por regresivos; el fin de la redistribución de la riqueza como una política socioeconómica; la conversión de cada necesidad o deseo humano en una empresa rentable; la financiarización de todo y el creciente dominio del capital financiero sobre el capital productivo en la dinámica de la economía y la vida cotidiana (2016: 30).

Además, suelen destacarse dos rasgos del neoliberalismo: su irregularidad, su carácter cambiante y su falta de identidad consigo mismo, por un lado, y su alcance extendido y global, por otro. Brown admite que ya es un lugar común afirmar que el neoliberalismo no tiene coordenadas fijas o establecidas, que sus formulaciones discursivas tienen una variedad temporal y geográfica, lo mismo que las consecuencias de sus políticas y sus prácticas materiales (2016: 17). Harvey considera que la dinámica evolutiva de la neoliberalización ha sido de tal envergadura que ha llegado a forzar adaptaciones que han variado enormemente de un lugar a otro, así como también a lo largo del tiempo, dando como resultado una inestable y voluble implementación del neoliberalismo según cada geografía histórica (2007: 77).

Aun reconociendo su carácter inconsistente, irregular, asistemático e impuro, sus diferentes concreciones a través de países, regiones y sectores, sus diversas intersecciones con culturas y tradiciones políticas existentes; los autores admiten que el

neoliberalismo es “un fenómeno global” y “omnipresente”: “es globalmente ubicuo aunque no está unificado” (Brown 2016: 59, 19). Foucault, en el Curso dictado en 1978-1979 en el Collège de France, avizora que el arte de gobernar diseñado hacia la década de 1930 por el ordoliberalismo en Alemania “hoy se ha convertido en la programación de la mayoría de los gobiernos en los países capitalistas” (2022: 187). “El neoliberalismo se ha tornado hegemónico”, postula Harvey, agregando que, desde la década de 1970, por todas partes hemos asistido a un drástico giro neoliberal tanto en las prácticas como en el pensamiento político-económico:

> Prácticamente todos los Estados, desde los recientemente creados tras el derrumbe de la Unión Soviética, hasta las socialdemocracias y los Estados de bienestar tradicionales, como Nueva Zelanda y Suecia, han abrazado en ocasiones de manera voluntaria y en otras obedeciendo a poderosas presiones, alguna versión de la teoría neoliberal y, al menos, han ajustado algunas de sus políticas y de sus prácticas a tales premisas (Harvey 2007: 9).

Se han estudiado las consecuencias de las medidas políticas y económicas del programa neoliberal, destacándose sus efectos nocivos y destructivos. Se suele afirmar que, con el neoliberalismo, asistimos a la demolición del Estado de bienestar, de los derechos asociados al mismo y de todo tipo de programas de seguridad social, así como también a la destrucción y la restructuración de los sistemas de protección colectiva y el ascenso de relaciones laborales temporales y precarias. Harvey considera que el avance de la neoliberalización ha acarreado un acusado proceso de destrucción no sólo de los marcos y de los poderes institucionales previamente existentes (desafiando incluso las formas tradicionales de soberanía estatal) sino “también de las divisiones del trabajo, de las relaciones sociales, de las áreas de protección social, de las combinaciones tecnológicas, de las formas de vida y de pensamiento, de las actividades de reproducción, de los vínculos con la tierra y de los hábitos del corazón” (2007: 9).

Brown (2016: 30-32) resume las cuatro críticas fundamentales que se han realizado contra las políticas económicas del Estado neoliberal: la desigualdad intensificada, en la que los estratos que se encuentran más arriba adquieren y retienen aún más riqueza y aquellos que están más abajo literalmente terminan en las calles y en los crecientes arrabales urbanos, mientras que los estratos medios trabajan más horas

por menos paga, menos prestaciones, menos seguridad y una promesa menor de jubilación o movilidad ascendente que en cualquier momento del siglo pasado. La segunda crítica concierne a la comercialización insensible o inmoral de cosas y actividades cuya inclusión en el mercado no se considera apropiada, además de asegurarse que el mercantilismo contribuye a la explotación o a la degradación humana, porque limita o estratifica el acceso a algo que debería ser ampliamente accesible o compartido (la educación, la naturaleza, la infraestructura) o porque permite que algo intrínsecamente horroroso le suceda al planeta (tráfico de órganos, derechos de contaminación, tala indiscriminada). Los críticos del neoliberalismo se muestran consternados por la creciente intimidad del capital corporativo y financiero con el Estado, así como por el dominio corporativo de las decisiones políticas; además suelen preocuparse por el caos económico que el influjo y la libertad del capital financiero provocan en la economía, en especial los efectos desestabilizadores de las burbujas inherentes de los mercados financieros y otras fluctuaciones dramáticas de éstos (2016: 33).

Sin embargo, los abordajes teóricos más interesantes sobre el neoliberalismo han promovido un corrimiento de esta interpretación más difundida, para poner en cuestión algunos de los postulados subyacentes y construir una concepción diferente. Estos estudios proponen un desplazamiento desde el neoliberalismo como un conjunto de políticas económicas o una ideología que libera al mercado con el fin de restaurar la rentabilidad para la clase capitalista, a la concepción del neoliberalismo como racionalidad gubernamental, retomando la noción de gubernamentalidad, propuesta por Foucault, como actividad mediante la cual los hombres pretenden conducir la conducta de otros hombres, o sea, gobernarlos. De este modo, se entiende el neoliberalismo como un orden normativo de la razón que se convertiría en una racionalidad rectora y un arte de gobernar particular. Según Christian Laval y Pierre Dardot el neoliberalismo se puede definir como el conjunto de los discursos, de las prácticas, de los dispositivos que determinan un nuevo modo de gobierno de los hombres (2013: 15). Por lo tanto, “las normas y principios de la racionalidad neoliberal no dictan una política económica precisa sino que plantean formas novedosas de concebir el Estado, la sociedad, la economía y el sujeto y de relacionarse con ellos” (Brown 2016: 61). El rasgo fundamental de la racionalidad neoliberal es generalizar los

principios formales de una economía de mercado y la forma empresa dentro de la totalidad del campo social, extendiéndola a esferas, actividades y sujetos previamente no económicos (Foucault 2022, Brown 2016). Disemina el modelo del mercado y una formulación específica de valores, prácticas y mediciones de la economía a cada dimensión de la vida humana. Se caracteriza por la generalización de la competencia como norma de conducta y de la empresa como modelo de subjetivación, de forma tal que el neoliberalismo es precisamente el despliegue del mercado como lógica normativa extendida desde el Estado hasta lo más íntimo de la subjetividad (Laval y Dardot 2013).

En este sentido, estas investigaciones proponen un desplazamiento que permita estudiar no solo los aspectos negativos del neoliberalismo, es decir la destrucción programada de las reglamentaciones, las instituciones y los derechos sociales básicos, sino también su dimensión productiva y creativa. Siguiendo a Foucault, se enfatiza que cualquier racionalidad política ascendente no solo es destructiva sino que crea nuevos sujetos, conductas, relaciones y mundos (Brown 2016: 43). Laval y Dardot, al postular la emergencia de una "nueva razón del mundo", resaltan que el neoliberalismo es productor de cierto tipo de relaciones sociales, ciertas maneras de vivir y ciertas subjetividades: "lo que está en juego es, nada más y nada menos, la forma de nuestra existencia o sea, el modo en que nos vemos llevados a comportarnos, a relacionarnos con los demás y con nosotros mismos" (2013: 14).

El estudio del neoliberalismo como racionalidad gubernamental se basa en los aportes de Michel Foucault, fundamentalmente en el ya citado Curso en el Collège de France de 1978-1979, titulado *Nacimiento de la biopolítica*, que tiene un carácter precursor y fundante para varias líneas de investigación que lo retoman, complementan y problematizan. En ese seminario, Foucault propone como tema la biopolítica, específicamente la manera cómo se ha procurado, desde el siglo XVIII, racionalizar los problemas planteados a la práctica gubernamental por los fenómenos propios de un conjunto de seres vivos constituidos como población. Sin embargo, en el contexto de las clases, descubre que no se pueden disociar esos problemas del marco de racionalidad política dentro del cual se manifestaron y, de ese modo, constituye un análisis teórico e histórico del neoliberalismo que luego se convierte en referencia bibliográfica insoslayable sobre el tema. Para estudiar la racionalización de la práctica gubernamental, analiza el liberalismo en su formulación original, perfilada hacia

mediados del siglo XVIII, y luego dos versiones contemporáneas, considerando las revisiones del arte liberal de gobernar que ambas han suscitado: el ordoliberalismo alemán de los años 1948-1962 y el neoliberalismo norteamericano de la Escuela de Chicago.

Foucault señala que, a partir de mitad del siglo XVIII, se produce una importante transformación que caracteriza a la razón gubernamental moderna: la introducción de un principio de limitación del arte de gobernar que ya no es extrínseco, como era el derecho en el siglo XVII, sino que es interior a la práctica gubernamental. Este nuevo tipo de racionalidad es, para Foucault, el liberalismo, que se distingue por la introducción de mecanismos internos, numerosos y complejos cuya función es limitar desde adentro el ejercicio del poder de gobernar. La economía política sirve para este propósito, de modo tal que el mercado se constituye en "un lugar de veridicción y falseamiento de la práctica gubernamental" (Foucault 2022: 49). El liberalismo no solo invoca la libertad de comportamiento —libertad de mercado, libertad del vendedor y comprador, libre ejercicio del derecho de propiedad, libertad de expresión— como pilar necesario de su funcionamiento, sino que además se ocupa de organizarla, mediante una enorme cantidad de intervenciones gubernamentales que serán la garantía de la producción de la libertad necesaria para gobernar (2022: 84-86). Además, el liberalismo se propone arbitrar a cada instante la libertad y la seguridad de los individuos alrededor de la noción de peligro. De modo tal que, en el siglo XIX, aparece una "cultura del peligro" que es "el correlato psicológico y cultural interno del liberalismo": toda una serie de peligros cotidianos perpetuamente animados, reactualizados y puestos en circulación (Foucault 2022: 87). A la vez, se asiste a una formidable extensión de los procedimientos de control, coacción y coerción. Las técnicas disciplinarias, que se hacen cargo del comportamiento de los individuos diariamente y hasta en el más fino de los detalles, se van a constituir como la contrapartida de las libertades (2022: 87). Según Foucault, alrededor de la política económica intervencionista, desarrollada entre 1930 y 1960, se produce una crisis del liberalismo, que se manifiesta en una serie de nuevas evaluaciones, estimaciones y proyectos en el arte de gobernar formulados en Alemania y en Norteamérica y que derivan en la reprogramación neoliberal que caracteriza a nuestra época. Las dos vertientes coinciden en erigir a Keynes como el gran adversario

doctrinal y en su repulsión a la economía dirigida, la planificación y el intervencionismo estatal.

El anclaje alemán del neoliberalismo se conecta con la República de Weimar, la crisis del 29, el desarrollo y la posterior crítica del nazismo, y el periodo de posguerra, de modo tal que se vincula con la exigencia de reconstrucción de un potencial económico destruido y de la planificación del país requerida por el plan Marshall. Foucault considera que, frente al problema de dar existencia y legitimidad a un Estado que la historia acababa de declarar caduco, la estrategia alemana consistió en garantizar la libertad en el ámbito económico como un incentivo para la formación de una soberanía política. De este modo, la economía aporta una legitimación de derecho al Estado alemán y a la vez produce un consenso permanente de todos los que pueden aparecer como agentes dentro de esos procesos económicos. Con el propósito de proyectar en un arte general de gobernar los principios formales de una economía de mercado, los ordoliberales llevaron a cabo una serie de transformaciones e inversiones en la doctrina liberal tradicional. En primer lugar, un desplazamiento del intercambio a la competencia como principio del mercado, junto con una desvinculación entre la economía de mercado y las políticas del *laissez-faire*.

Según el liberalismo, el modelo del mercado es el intercambio y la ausencia de intervención de cualquier autoridad, como la del Estado, se ejerce para validar una verdadera equivalencia, de modo tal que el mercado debe constituirse como una zona despejada y libre, y el Estado debe abstenerse de introducir modificaciones o controles que puedan distorsionar esa producción espontánea, o natural, de la economía. Según Foucault, los ordoliberales rompen con esta tradición del liberalismo, porque consideran que la forma organizadora del mercado ya no es el intercambio de mercancías sino el mecanismo de la competencia y que esta última no puede entenderse como un fenómeno primitivo y natural: es una ingenuidad naturalista considerar que el mercado es un dato de la naturaleza, algo que se produce espontáneamente y que el Estado debe respetar (2022: 152). La competencia es una estructura dotada de propiedades formales, tiene una lógica interna y solo producirá sus efectos de acuerdo con una cantidad de condiciones que deben ser artificialmente establecidas. De allí que, para los ordoliberales, los mecanismos de mercado ajustados a la competencia solo pueden aparecer si son producidos por una gubernamentalidad activa.

El neoliberalismo, entonces, “no va a situarse bajo el signo del *laissez-faire* sino, por el contrario, bajo el signo de una vigilancia, una actividad, una intervención permanente” (Foucault 2022: 158). La discusión no pasa por el rol del gobierno, que es tan activo e interventor como en una política planificadora, sino por la naturaleza de las intervenciones. De este modo, Foucault postula que la originalidad propia del neoliberalismo reside en cuál es el punto de aplicación de esas intervenciones gubernamentales: el gobierno no debe corregir o paliar los efectos destructivos del mercado sobre la sociedad, es decir no tiene que constituir un contrapunto entre la sociedad y los procesos económicos, sino que debe intervenir sobre la sociedad misma, en su trama y su espesor, para que los mecanismos competitivos puedan cumplir el papel de reguladores (2022: 179). El objetivo de la política neoliberal es generalizar, mediante su mayor difusión y multiplicación posibles, la forma “empresa” dentro del cuerpo social; hacer del mercado y de la competencia el poder informante de la sociedad (2022: 186). El instrumento de esta política social es fundamentalmente la privatización y la individualización, es decir, no se trata de una socialización del consumo y los ingresos, y de asegurar a todos los individuos una cobertura social de los riesgos, sino que se procura otorgar a cada uno una suerte de espacio económico dentro del cual pueda autoasegurarse y afrontar los riesgos de su existencia, sobre la base de su reserva privada y su propia capitalización.

Además, Foucault agrega que otra consecuencia del arte liberal de gobernar son las modificaciones profundas en el sistema de la ley y la institución jurídica (2022: 187-194). De modo tal que se establece una reciprocidad incesante entre los procesos económicos, centrados en una formalización de los mecanismos de la competencia, y un marco institucional y reglas positivas que constituyen sus condiciones de posibilidad. La innovación institucional consiste en aplicar a la economía “un estado de derecho” en el que existe un sistema compuesto por leyes e instancias judiciales que van a arbitrar las relaciones entre los individuos y el poder público. En este sentido, el gobierno debe operar como un prestador de reglas para un juego económico cuyos únicos agentes reales son los individuos y las empresas. Y, a la vez, debe garantizar la aplicación de ese marco jurídico institucional, porque cuando más deje la ley en manos de los individuos la posibilidad de comportarse como quieran en la forma de la libre empresa, más numerosas y grandes serán al mismo tiempo las superficies de fricción entre los

diferentes participantes y más se multiplicarán las oportunidades de conflicto y de litigio. El programa ordoliberal que los alemanes formularon desde 1930 hasta el desarrollo de la economía alemana contemporánea se resume, según Foucault, en la multiplicación de la dinámica de las empresas —el mecanismo competitivo de la producción y la distribución— y a la vez la necesidad de instancias judiciales de arbitraje cada vez más numerosas (2022: 211-213).

El neoliberalismo norteamericano se configura a partir de algunos adversarios y blancos de oposición que le sirven para desarrollarse: la crítica del New Deal y de la política keynesiana implementada a partir de 1933-1934 por Roosevelt; el plan Beveridge y todos los proyectos de intervencionismo económico y social que se elaboraron durante la guerra; el crecimiento de la administración federal por medio de los programas económicos y sociales que se desarrollaron desde la administración Truman hasta la Johnson (Foucault 2022: 251-252). Foucault subraya que, a diferencia de la situación europea, en Norteamérica, las reivindicaciones de tipo liberal se remontan al proceso de la formación de la independencia. De este modo, el liberalismo entra en juego como principio fundador del Estado desde sus orígenes y se constituye como "estilo general de pensamiento, análisis e imaginación", "una especie de foco utópico siempre reactivado" (2022: 254). La característica fundamental del neoliberalismo norteamericano es su ambición constante de generalizar la forma económica del mercado en el sistema social completo, extendiéndose a una serie de objetos, de ámbitos, de comportamientos o de conductas que no eran considerados estrictamente económicos ni eran sancionados por intercambios monetarios. En este sentido, Foucault postula que el neoliberalismo norteamericano "se presenta, sin duda, con un carácter radical mucho más riguroso o mucho más completo y exhaustivo" que el modelo alemán (2022: 280). Además, lleva al extremo la idea, ya presente en el ordoliberalismo, de que el principio de la reprogramación neoliberal es una sociedad hecha de "unidades-empresas". El neoliberalismo constituye un retorno del *homo oeconomicus*, aunque efectúa un cambio completo respecto de la concepción clásica, donde este sujeto era un socio en el proceso de intercambio. En su lugar, el *homo oeconomicus* pasa a constituirse como "un hombre empresario de sí mismo", que es su propio capital, su propio productor, la fuente de sus ingresos, y que debe gestionar todos sus comportamientos en términos de empresa individual con un conjunto de

inversiones (Foucault 2022: 267-272). Por consiguiente, el sujeto toma la forma de capital humano para fortalecer su posicionamiento competitivo en todas las esferas de la vida en las que se desempeña.

Foucault agrega que la generalización absoluta e ilimitada de la forma del mercado que llevan adelante los neoliberales norteamericanos implica una serie de aspectos. En primer lugar, la generalización de la forma económica del mercado, más allá de los intercambios monetarios, funciona como grilla de inteligibilidad y principio de desciframiento de las relaciones sociales y de los comportamientos individuales. Esto significa que el análisis en términos de economía de mercado —de oferta y de demanda, de inversión, de costo de capital, de ganancia del capital invertido— servirá como esquema capaz de aplicarse a ámbitos no económicos. En esta dirección, los neoliberales norteamericanos producen un análisis economicista de procesos, relaciones y comportamientos no económicos, tales como la relación madre e hijo y la construcción de la crianza, los cuidados y la educación brindada por la familia a los progenitores; el problema de la natalidad y la cantidad comparativa de hijos en familias ricas y pobres; la transmisión del capital humano a los hijos y la realización de una serie de inversiones como objetivo familiar; los fenómenos del matrimonio y la relación de pareja como contrato que organiza la vida doméstica; la criminalidad y el funcionamiento de la justicia penal (Foucault 2022: 280-282). En segundo lugar, otra consecuencia es la constitución de un tribunal económico que pretende juzgar la acción del gobierno desde el punto de vista estricto de la economía y el mercado. La grilla de inteligibilidad económica permite testear la acción gubernamental, juzgar su validez, objetar en la actividad del poder público sus abusos, sus excesos, la prodigalidad de sus gastos. De este modo, Foucault considera que se modifica el *laissez-faire* del liberalismo clásico: "el dejar hacer se invierte para transformarse en un no dejar hacer al gobierno, en nombre de una ley del mercado que permitirá juzgar y evaluar cada una de sus actividades" (2022: 284-285).

Al abordar la cuestión del neoliberalismo como racionalidad gubernamental se modifica la forma de entenderlo y se producen ciertos desplazamientos con respecto a los planteamientos dominantes, las líneas divisorias o las interpretaciones más difundidas sobre el tema. Por un lado, se revisa la relación del neoliberalismo con el liberalismo clásico, para demostrar no solo sus líneas de continuidad sino

fundamentalmente sus diferencias, modificaciones y rupturas. Foucault afirma que el neoliberalismo actual no es en absoluto "el resurgimiento de viejas formas de economía liberal formuladas en los siglos XVIII y XIX y que el capitalismo reactiva en nuestros días por una serie de razones que obedecerían tanto a su impotencia, a las crisis que atraviesa, como a objetivos políticos locales y determinados" (2022: 149). Y dedica buena parte de su investigación a señalar los modos en que la reprogramación neoliberal realiza transformaciones de la doctrinal liberal tradicional, o se distancia de ella. Laval y Dardot proponen ir en dirección contraria a la tendencia que presenta el neoliberalismo como un "retorno" al liberalismo de los orígenes, como su "heredero natural", o como su "restauración": "desde su acto de nacimiento, durante la gran crisis de la década de 1930, el neoliberalismo introduce una distancia, incluso una franca ruptura respecto de la versión dogmática del liberalismo que se había impuesto en el siglo XIX" (2013: 23-24).

Además, se ponen en discusión los análisis que hablan de la retirada o retracción del Estado frente al avance del mercado. Ya vimos cómo Foucault revisa el rol del Estado para señalar que el neoliberalismo no va a adherir al principio del *laissez-faire* sino, por el contrario, va a situarse bajo el signo de una vigilancia, una actividad y una intervención permanente por parte del gobierno. También Brown considera que, con el neoliberalismo, el Estado adquiere un nuevo papel como alguien que prioriza, sirve, facilita, organiza y sustenta una economía de libre mercado (2016: 49). Esto trae aparejado que "conforme el Estado mismo se privatiza, conforme la racionalidad de mercado lo envuelve y anima en todas sus funciones; y conforme su legitimidad descansa cada vez más en facilitar, rescatar y dirigir la economía, se mide como se mediría a cualquier otra empresa" (Brown 2016: 50).

El Estado se configura como el gerente de una empresa y su nuevo papel consiste en "apoyar al capital y degradar la justicia y el bienestar ciudadano" (Brown 2016: 50). Laval y Dardot enfatizan esta línea interpretativa:

> En contra de la idea de que son los mercados los que, desde el exterior, han conquistado los Estados y les dictan las políticas a seguir, son ciertamente los Estados los que han introducido y universalizado en la economía, en la sociedad y hasta en su propio seno, la lógica de la competencia y el modelo de la empresa (2013: 17).

El Estado neoliberal se erige como co-productor de las normas de competitividad, a expensas de todas las consideraciones de salvaguarda de las condiciones mínimas de bienestar, de salud y educación de la población (Laval y Dardot 2013: 22).

Por otra parte, Laval y Dardot estudian la transformación del sujeto durante el neoliberalismo, que se diferencia del sujeto productivo de las sociedades industriales y se concibe como "sujeto empresarial", íntegramente sumergido en la competencia. Según estos autores, el momento neoliberal lleva a cabo una unificación sin precedentes de las formas plurales y heterogéneas de la subjetividad que estaban permitidas en la democracia liberal, de modo tal que se constituye un "sujeto unitario" caracterizado por una "homogeneización del discurso del hombre en torno a la figura de la empresa" (2013: 331). En principio, cada sujeto es responsable de su destino, la vida se torna una perpetua gestión de los riesgos y una autoregulación de los propios comportamientos. Este trabajo político y ético de responsabilización está íntimamente ligado a las numerosas formas de "privatización" de la conducta, porque cada sujeto se considera poseedor de un capital humano que debe fructificar y la vida se presenta sólo como el resultado de elecciones individuales (Laval y Dardot 2013: 232-233). Las problemáticas de la salud, la educación, el empleo, la vejez confluyen en una visión contable de capitales que cada uno debe acumular y gestionar; por tanto las dificultades de la existencia, la desgracia, la enfermedad y la miseria son fracasos de esa gestión, por falta de previsión, de prudencia, de haberse asegurado frente a los riesgos. De este modo, ya no se trata de redistribuir los bienes de acuerdo con cierto régimen de derechos universales a la vida —a la educación y a la salud, a la integración social, a la participación política—, sino de apelar a la capacidad de cálculo de los sujetos para hacer elecciones y alcanzar resultados planteados como condiciones de acceso a cierto bienestar (2013: 232). El riesgo se transforma en una dimensión de la existencia y un estilo de vida: "Ser empresa de sí supone vivir enteramente en riesgo." (2013: 351). Se trata de una fabricación social y política de riesgos individualizados, de tal manera que puedan ser gestionados, no por el Estado social, sino por empresas cada vez más numerosas y poderosas. En conclusión, "las exigencias económicas y financieras se convierten de este modo en una auto-exigencia y una auto-culpabilización, ya que somos los únicos responsables de lo que nos sucede" (Laval y Dardot 2013: 349).

Además, según Laval y Dardot, la gran innovación de la tecnología neoliberal consiste en vincular directamente la manera en que un hombre es gobernado con la manera en que se gobierna a sí mismo, presuponiendo todo un trabajo de racionalización llevado hasta lo más íntimo del propio sujeto (2013: 337). Las prácticas de fabricación del sujeto neoliberal apuntan a la voluntad de realizarse uno mismo, al proyecto que se quiere llevar a cabo, a la racionalización del deseo, para lograr que cada individuo trabaje en su propia eficacia, en la intensificación de su esfuerzo, como si esa conducción viniera de él mismo, y no de la empresa en la que está contratado (2013: 331-332). Esta ética neoliberal del sí mismo incluye principios y valores, vinculados con el *management*, tales como la energía, la iniciativa, la ambición, el cálculo, la exaltación del combate y el vigor, el éxito, haciendo del trabajo el vehículo privilegiado de realización personal.

También Brown, retomando los aportes de Foucault, señala algunas ramificaciones que se desprenden de la concepción del ser humano como empresa de sí mismo, cuya meta constante es mejorar el posicionamiento competitivo y el valor (2016: 45-50). En primer lugar, la desintegración de lo social en fragmentos empresariales y de autoinversión elimina los techos de protección que proporciona la pertenencia a una ciudadanía. Un sujeto que se construye como capital humano tanto para sí mismo como para la empresa o el Estado, y al que se le asigna la tarea de ser responsable de sí mismo en un mundo competitivo, no tiene garantía alguna de seguridad, protección ni de supervivencia. Las crisis fiscales, los recortes de personal, las subcontrataciones y los despidos pueden poner en peligro al sujeto aún si ha sido un empresario diestro y responsable. Porque, además, no existen derechos específicamente políticos para el sujeto concebido de esta manera. El sujeto neoliberal no recibe garantía alguna de vida y está tan atado a fines económicos que es potencialmente sacrificable a ellos. Como capital humano, es un elemento del todo instrumentalizable y desechable en potencia: algunos serán rescatados y resucitados, mientras que otros serán abandonados y se dejarán morir. De este modo, una democracia compuesta de capital humano tiene ganadores y perdedores, la igualdad deja de ser el fundamento —no hay un trato o una protección igualitaria— y "la desigualdad se convierte en algo no solo normal sino incluso normativo" (Brown 2016: 47).

En relación con estas ideas, Judith Butler considera que la racionalidad neoliberal promueve la precarización de sectores cada vez más extendidos de la población. La precarización es provocada y reproducida por las instituciones gubernamentales y económicas; estructurada sobre la base del trabajo temporal, la supresión de los servicios sociales y la erosión generalizada de cualquier vestigio de democracia social, imponiendo en su lugar modalidades empresariales que se apoyan en una feroz defensa ideológica de la responsabilidad individual y en la obligación de maximizar el valor de mercado que cada cual tiene, convirtiéndolo en objeto prioritario de la vida (2017: 22). Butler remarca que la prescindibilidad o el carácter desechable de las personas se reparte de manera desigual en el seno de la sociedad: "la racionalidad de mercado es la que está decidiendo a quién es necesario proteger y a quién no, cuáles son las vidas que se van a apoyar, quiénes van a encontrar sostén" (2017: 19).

Isabell Lorey recupera los aportes de Butler en torno al concepto de lo precario y postula que el neoliberalismo instaura "una forma de gobierno basada en un máximo de inseguridad": procede sobre todo mediante la inseguridad social, mediante la regulación del mínimo de protección social que corresponde al mismo tiempo a una incertidumbre creciente (2016: 18). De este modo, la precarización se ha tornado un instrumento de gobierno, además de un fundamento de la acumulación capitalista al servicio de la regulación y el control social: "La precarización no es ninguna excepción, sino que es la regla. Se extiende por todos los ámbitos que hasta ahora eran considerados seguros." (2016: 17). En el neoliberalismo, la precarización se encuentra en un proceso de normalización y se ve democratizada, se extiende y generaliza para abarcar la totalidad de la existencia, los cuerpos y los modos de subjetivación. La precarización ensambla conceptos como incertidumbre, amenaza y exposición al peligro, inseguridad y vulnerabilidad, significa vivir con lo imprevisible y con la contingencia. El contrapunto de lo precario suele ser la protección, la inmunización política y social contra todo aquello reconocido como amenaza (Lorey 2016: 25-26).

Lorey (2016: 49-51) diferencia las sociedades capitalistas liberales de las formas del neoliberalismo actual porque cada modalidad otorga distintas funcionalidades a lo precario. El modo de gobernar liberal produce precariedad a través de relaciones económicas, sociales y jurídicas de desigualdad. Utiliza técnicas e instituciones de protección social, destinadas a reducir la inseguridad social y los riesgos (de desempleo,

enfermedad, accidentes) para ciertos sectores de la población, mientras se precarizan a los "otros", aquellos que no cumplen con la normalización del sujeto blanco y burgués, aquellos que quedan excluidos del compromiso entre capital y trabajo dentro del Estado nación, como, por ejemplo, los extranjeros, los pobres, las mujeres abocadas al trabajo doméstico no remunerado. Esta dinámica de gubernamentalidad implica tentativas de controlar la condición precaria compartida por todos mediante formas de alterificación y el posicionamiento de los "otros" peligrosos y de los precarios en los "márgenes". En cambio, según Lorey, en el neoliberalismo la función de lo precario se desplaza del margen al centro, abarcando la totalidad de la sociedad: se pasa de la disociación de los precarios como otredad a una función de subjetivación en la precarización normalizada.

Lorey (2016: 74-76) agrega que el paradigma central de la gobernabilidad de las subjetivaciones biopolíticas no consiste en un soberano representacionista ni en las instituciones de aseguramiento correspondientes al Estado social. En cambio, se caracteriza por el gobierno neoliberal de la inseguridad, de modo tal que el Estado pasa de producir aseguramientos sociales a producir inseguridad social. Además, la lógica neoliberal no pretende ninguna reducción de las desigualdades, más bien "juega con esas diferencias y se apoya en ellas para gobernar", tan solo intenta crear un equilibrio tolerable entre diferentes normalidades, como la pobreza y la riqueza, constituyendo la precarización en "una técnica de manejo del mínimo en el umbral de la vulnerabilidad social que es apenas tolerable" (Lorey 2016: 75-76).

Según Lorey, en la subjetivación construida por la gubernamentalidad neoliberal se superponen dos inquietudes negativas: a la ansiedad abstracta producida por la condición precaria existencial —la vulnerabilidad de un cuerpo en tanto mortal— se agrega un miedo y una ansiedad concretas ante la precarización política y económicamente provocada, visible por ejemplo en el miedo a quedarse sin empleo, a no ser capaz de pagar el alquiler o a la sanidad aun teniendo un empleo. De forma similar a lo postulado por Laval y Dardot sobre la fábrica del sujeto neoliberal, Lorey considera que se exige a cada sujeto una gestión de riesgos individualizada y privatizada: se emprende una carrera permanente por el aseguramiento de la propia vida y del entorno social inmediato contra los otros competidores. En las subjetivaciones neoliberales se tiende a afirmar las demandas de autoprotección preventiva e individualista, de la autoinmunización en la precarización. Esto aumenta la individualización, la segregación

y la segmentación: “Las prácticas sociales que no se orientan solo al sí mismo y a lo propio, sino más bien al vivir juntos y a la acción política común, pasan cada vez más a un segundo plano y se tornan cada vez menos imaginables como realidad vivida.” (Lorey 2016: 96).

En vinculación con esta responsabilización del sujeto como empresario de sí mismo, Judith Butler advierte sobre cierta condición paradójica: la responsabilidad consiste antes que nada en ser autosuficientes económicamente en unas condiciones en que la autonomía ha quedado minada en términos estructurales. La racionalidad neoliberal impone la autonomía como ideal moral al mismo tiempo que desde el poder se destruye esa misma posibilidad en el plano económico, porque convierte a toda la población en seres potencial o realmente precarios (Butler 2017: 21). Butler concluye que, cuando se plantea que el individuo puede hacerse cargo de sí mismo bajo unas condiciones de precariedad generalizada, o de auténtica pobreza, “se está dando por hecho algo asombroso, y es que se asume que las personas pueden (y deben) actuar de manera autónoma en unas condiciones en que la vida se ha hecho invivible” (2017: 23).

En relación con los rasgos del neoliberalismo en las tres últimas décadas, los diversos estudios, avanzando más allá del periodo analizado por Foucault, señalan una serie de cambios fundamentales: la transición de una economía productiva a una cada vez más financiera, o un pasaje del capitalismo fordista al capitalismo financiero (Brown 2016: 19, Laval y Dardot 2013: 203). Laval y Dardot (2013: 200-206) consideran que, a nivel mundial, la difusión de la norma neoliberal encuentra un vehículo privilegiado en la liberalización financiera y la mundialización de la tecnología. Un mercado único de los capitales se instaura a través de una serie de reformas de la legislación, como la liberalización de los cambios, la privatización del sector bancario, la liberalización de los mercados financieros. Esto produce un nuevo ordenamiento de las actividades económicas, de las relaciones sociales, los comportamientos y las subjetividades. Una de las transformaciones principales reside en los objetivos que persiguen las empresas, ya que su principal criterio de gestión reside en la producción de valor en provecho de los accionistas tal como los mercados bursátiles lo determinan (2013: 201). El mercado financiero ha quedado constituido como un agente disciplinador para todos los actores de la empresa, desde el dirigente hasta el asalariado de base, todos quedan sometidos a la necesidad de rendir cuentas y ser evaluados en función de los resultados obtenidos.

El reforzamiento del capitalismo financiero tiene consecuencias sociales, como la deflación salarial producida por la concentración de los patrimonios, lo que además conduce a muchos asalariados a recurrir al endeudamiento, quedando sometidos al poder financiero. Los autores resaltan el papel activo del Estado en la instauración del nuevo régimen de acumulación de predominio financiero: el gobierno funciona como garante supremo del sistema, por ejemplo, como prestamista y con intervenciones de salvamento de los bancos y de las sociedades de seguros.

También Wendy Brown señala algunas de las características contemporáneas del neoliberalismo en la era de la financiarización. En principio, una nueva transformación del *homo oeconomicus*, que, actualmente, mantiene algunos aspectos empresariales, pero ha cambiado significativamente su forma hacia la del capital humano financiarizado, como un portafolio de inversiones: su proyecto es auto invertir de modos que mejoren su valor o atraigan inversionistas mediante una atención constante a su calificación de crédito real o figurativa y hacerlo en todas las esferas de su existencia (2016: 41). Otra característica son las continuas crisis que precipita el capital financiero, no solo los episódicos colapsos y bancarrotas de empresas, ciudades y naciones, sino el desempleo permanente y las condiciones de recesión producidas por el creciente reemplazo de la actividad productiva por la financiera a lo largo de la economía, a lo que debe agregarse la política de austeridad que surge como consecuencia de estas crisis. Además, se asiste a la mercantilización, subcontratación y financiarización del Estado mismo, tendencias que lo tornan vulnerable a los movimientos y las crisis del capital financiero. Finalmente, Brown señala el auge de la "gobernanza", la mezcla de vocabularios políticos y de negocios, la antipatía ante la política y el desplazamiento del Estado de derecho. La "gobernanza" integra elementos como el trabajo en equipo y la responsabilización del sujeto, y genera un ciudadano que se integra al proyecto económico de la nación, identificándose con él, y a la vez se puede sacrificar o abandonar cuando sea necesario.

En relación con este panorama contemporáneo, Brown sostiene la tesis de que el neoliberalismo es profundamente destructivo para el carácter y el futuro de la democracia: está aniquilando elementos básicos de la democracia tales como vocabularios, principios de justicia, culturas políticas, hábitos de ciudadanía, prácticas de gobierno y sobre todo imaginarios democráticos (2016: 13). Según esta autora, en la

vida política, la neoliberalización traspone los principios políticos democráticos de justicia en un léxico económico, transforma al Estado mismo en un administrador de la nación sobre el modelo de la empresa y vacía buena parte de la sustancia de la ciudadanía democrática e incluso de la soberanía popular (2016: 42). Brown postula que, hacia finales del siglo XX, el *homo oeconomicus* derrotó al *homo politicus*, usurpó su territorio, sus términos y objetos tanto en la figura de lo humano como en el sistema gubernamental. Cuando solo existe el *homo oeconomicus* y cuando la esfera de lo político misma se expresa en términos económicos, se desvanece el fundamento para una ciudadanía preocupada con las cosas públicas y el bien común. El neoliberalismo "elimina la idea misma de un pueblo, un demos que afirma su soberanía política colectiva", "reduce de modo dramático la vida política sin matar la política" (Brown 2016: 48). Brown estima que el *homo politicus* es la pérdida más importante ocasionada por el dominio de la razón neoliberal, "sobre todo porque su forma democrática sería el arma principal contra la manifestación de dicha razón como una racionalidad rectora, la fuente para oponerla a otro conjunto de aseveraciones y a otra visión de la existencia" (2016: 115).

En *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*, Brown avanza en el estudio de los embates del neoliberalismo contra la democracia, la existencia de la sociedad y nociones como "justicia social". Postula que el neoliberalismo se dispone a destruir conceptual, normativa y prácticamente la existencia de la sociedad y la idea de lo social, su inteligibilidad, su acogida de los poderes estratificantes y, sobre todo, su pertinencia como espacio de justicia y de bien común. Según Brown, el ataque neoliberal a lo social "es clave para generar *una cultura antidemocrática desde abajo* al mismo tiempo que para construir y legitimar *formas antidemocráticas de poder estatal desde arriba*", constituyendo una profunda sinergia entre las dos tendencias: una ciudadanía cada vez menos democrática está mucho más dispuesta a autorizar un Estado cada vez más antidemocrático (2020: 44, cursiva en el original). Agrega que, mientras el ataque a lo social vence al entendimiento democrático de la sociedad sostenido por un pueblo diverso, la política se vuelve un campo de posicionamientos extremos y autoritarios, y la libertad se convierte en enemiga manifiesta de lo social (2020: 45). De este modo, Brown concluye que "Estrangular a la democracia era fundamental, no incidental, para el programa neoliberal más amplio."

(2020: 80). El neoliberalismo tolera una versión excepcionalmente adelgazada de la democracia, separándola de la libertad política, de la igualdad política y del reparto de poder entre ciudadanos, de la legislación tendiente al bien común, de cualquier noción de interés público que exceda la protección individual de las libertades y la seguridad, y de culturas de la participación (Brown 2020: 80).

Las investigaciones también indagan las posibilidades de la resistencia y el surgimiento de nuevas prácticas, subjetividades y modos de vida capaces de eludir o transformar las formas neoliberales de dominación. Lorey avizora el advenimiento de algo nuevo: un éxodo de la gubernamentalidad neoliberal, el comienzo de compromisos y luchas para dejar de ser gobernados de esa manera. En las condiciones de trabajo y de vida precarias, flexibilizadas y discontinuas surgen subjetivaciones que no corresponden por entero a la lógica neoliberal de la valorización. “En muchos momentos de los procesos de precarización, surge algo imprevisto, contingente y, también en este sentido, precario”, afirma Lorey, y agrega que esto contiene cierto potencial de rechazo, produciendo una recomposición del trabajo, de la vida y de la sociabilidad que genera interrupciones en la continuidad de la valoración capitalista (2016: 109-110). De este modo, Lorey plantea que los procesos de precarización son también productivos, porque son un terreno social disputado, en el que se articulan las luchas de los trabajadores y los deseos de formas diferentes de vida y de trabajo: “mediante los permanentes rechazos singulares, los pequeños sabotajes y resistencias de la vida cotidiana precaria, surge una potencialidad que subvierte una y otra vez el disciplinamiento de la precarización gubernamental” (2016: 115).

En esta misma dirección, Verónica Gago, a partir de una investigación anclada en Argentina y por tanto con una localización en América Latina, propone desdoblar la concepción del neoliberalismo: además de una topología “desde arriba”, que significa una modificación del régimen de acumulación global que induce a una mutación en las instituciones estatal-nacionales, propone la emergencia de un neoliberalismo “desde abajo”, que implica la proliferación de modos de vida que reorganizan las nociones de libertad, cálculo y obediencia, proyectando una nueva racionalidad y afectividad colectiva. Gago emplea la noción de “neoliberalismo desde abajo” para referirse a un conjunto de condiciones, que se concretan más allá de la voluntad de un gobierno, sobre las que opera una red de prácticas y saberes que asume el cálculo como matriz subjetiva

primordial y que funciona como motor de una poderosa economía popular que mixtura saberes comunitarios autogestivos e intimidad con el saber-hacer en la crisis como tecnología de una autoempresarialidad de masas (2014: 12). La autora observa el surgimiento de una serie de economías barrocas y de una pragmática vitalista, vinculada con la economía informal, que da lugar a figuras de la subjetividad, individuales y colectivas, a cargo de diversas tácticas de vida que surgen "desde abajo".

La hipótesis de Gago implica una ampliación de la noción misma de neoliberalismo para poner énfasis en su condición plural, heterogénea y "polimórfica", más allá de su definición como un conjunto de políticas planificadas emanadas "desde arriba". Además significa la proyección de una nueva afectividad y racionalidad para trazar el mapa político de estas economías fuertemente expansivas de las abigarradas ciudades latinoamericanas. Gago considera, finalmente, que "hablar de *neoliberalismo desde abajo* es un modo de dar cuenta de la dinámica que *resiste la explotación y la desposesión y que a la vez se despliega en (y asume) ese espacio antropológico del cálculo*" (2014: 14, cursiva en el original). En este sentido, se abren las líneas de estudio y reflexión hacia la aparición de los modos de resistencia, las prácticas comunitarias, las modalidades de negociación de derechos y las tácticas populares de resolución de la vida.

0.3. Un neoliberalismo situado: rasgos, trayectoria y consecuencias del modelo en la Argentina de la década del noventa y comienzos del siglo XXI

A partir de la crisis capitalista de mediados de los años setenta, cuando se pusieron de manifiesto los límites del proceso de acumulación que se había consolidado durante la denominada "edad dorada" de la segunda posguerra en los países centrales, se produjo una reestructuración en el modo de funcionamiento de la economía y la instauración del neoliberalismo como pensamiento económico dominante. Esto se vio reforzado con la caída del "socialismo real" en el este europeo y Asia y la consolidación de Estados Unidos como bloque hegemónico. Así, desde los años ochenta, y sobre todo con la aparición del conjunto de recetas de política conocidas como "Consenso de Washington" a principios de los noventa, la concepción neoliberal asumió creciente protagonismo y fue promovida por las instituciones y líderes de opinión vinculados al capital mundial más concentrado —como el Fondo Monetario Internacional, el Banco

Mundial, los bancos de inversión y las empresas multinacionales— (Forcinito y Tolón Estarelles 2009: 13-19). Durante las presidencias de Carlos Menem (1989-1999), en Argentina asistimos a la plena implementación de las políticas neoliberales. Según Borón y Thwaittes Rey, "ninguna otra nación logró, en un plazo tan breve, concretar semejante cantidad de cambios radicales a favor de la 'economía de mercado' y en función de las recomendaciones contenidas en el Consenso de Washington", a tal punto que el país fue colocado en el lugar del mejor alumno de las escuelas ortodoxas, aplaudido por los organismos financieros internacionales y los gobiernos del mundo desarrollado (2004: 114).

El contexto estudiado se caracteriza por el declive definitivo del modelo de acumulación de sustitución de importaciones, que colocaba a la industria como eje ordenador de la economía, y la profundización de la valorización financiera como nuevo patrón de acumulación de capital. Es importante remarcar las vinculaciones de las grandes tendencias del periodo con el programa político-económico de la dictadura militar (1976-1983). Según Hugo Nochteff, la dictadura quebró las bases y las relaciones sociales, institucionales y productivas que habían sustentado y en gran medida definido a la economía argentina a lo largo de casi toda su época de industrialización (1999: 15). Por tanto, en ese momento tuvo lugar la instauración de un nuevo patrón de acumulación signado por el predominio de la fracción financiera del capital a nivel mundial, comenzó el proceso de desindustrialización y se profundizó la concentración y centralización del capital, cambios que fueron posibilitados por el disciplinamiento y la mutilación del cuerpo social a través del terror y la represión. Por lo tanto, tal como explica Basualdo, durante la década del noventa lo que se registra, sucesivamente, es la consolidación y la crisis del comportamiento económico que los sectores dominantes impusieron a partir de la última dictadura cívico militar.[3] La violenta desarticulación del

[3] Según Basualdo, lo que acontece durante los estallidos hiperinflacionarias de 1989 y 1990 no es la crisis de la industrialización sustitutiva y del excesivo intervencionismo estatal, interpretación instalada socialmente por el bloque de poder, omitiendo que este modelo había comenzado a ser transformado y erosionado mucho tiempo antes; lo que se pone de manifiesto a fines de los ochenta son los límites que enfrenta la valorización financiera (2003: 42-43). Fundamentalmente, se asiste a la imposibilidad del Estado de mantener las notables y crecientes transferencias hacia los sectores dominantes, que experimentan una fuerte tensión debido a la incompatibilidad de sus demandas: el pago de la deuda por el lado de los acreedores externos y los beneficios otorgados por el Estado a los sectores internos (bajos impuestos, subsidios y contrataciones). Por todo esto, además de reconocer la importancia de la crisis hiperinflacionaria del final del gobierno de Alfonsín, como acontecimiento que instaló un consenso de fuga, favorable a realizar los cambios que fueran necesarios para dejar atrás la situación que se vivía y

campo popular perpetrada de manera sangrienta y apoyada por el terror físico (Borón y Thwaites Rey 2004: 117), la "revancha clasista", con la consiguiente transferencia de ingresos de la fuerza de trabajo hacia el capital, y la consolidación de un nuevo bloque de poder, formado por los acreedores externos y los conglomerados económicos de actuación local, con decisiva injerencia en la vida política y económica del país, acontecimientos todos efectuados por la última dictadura cívico militar argentina, están en la base de las políticas adoptadas en los años noventa, de modo tal que el gobierno de facto construyó el horizonte que hizo posible la implementación plena del modelo neoliberal.

Se pueden mencionar tres ejes o pilares que permiten organizar las principales transformaciones operadas por la administración menemista: 1) las reformas estructurales, 2) el Plan de Convertibilidad y 3) la política exterior de alineación con Estados Unidos y los organismos internacionales de crédito, con el consiguiente ingreso al Plan Brady. En primer lugar, es importante diferenciar el plan monetario de estabilización del resto de las políticas de reforma estructural. Tanto Nochteff (1999) como Basualdo (2003) señalan que, desde un punto de vista estrictamente económico, se podría haber aplicado el mismo esquema de estabilización y recuperación de la moneda sin realizar las demás transformaciones en forma de shock, ya que son dos políticas que no se implican entre sí. Sin embargo, los sectores dominantes y el sistema político sostuvieron que el Plan de Convertibilidad estaba compuesto tanto por el nuevo esquema cambiario como por las reformas estructurales, y que debían implementarse en forma conjunta, como un modo de legitimar una serie de transformaciones que constituyeron la satisfacción de las demandas de las distintas fracciones del bloque hegemónico. Ahora bien, no solo son dos medidas que no se superponen ni corresponden necesariamente, sino que además no convergen en el tiempo. Por ejemplo, Mariana Heredia, al subrayar el desajuste cronológico que separa las reformas estructurales de la Convertibilidad, resalta que ambas políticas no formaban parte de un mismo modelo ideado integralmente desde el principio, sino que la Convertibilidad

justificar cualquier accionar que pusiera fin a la crisis, y por tanto legitimar la aceptación del proyecto neoliberal, cuestión que es señalada por numerosos autores (Novaro 2009: 329, 2010: 228; Sidicaro 2011: 160; Bonnet 2008: 14); no debe dejar de remarcarse la importancia del proyecto de la dictadura como acontecimiento previo que anticipa muchas de las políticas neoliberales y que posibilita su implementación.

puede considerarse un "drástico plan B", pensado a partir de los fracasos de las primeras políticas de estabilización adoptadas (2011: 183). De este modo, el surgimiento del Plan de Convertibilidad es el acontecimiento que permite a diversos analistas diferenciar dos etapas en la gestión menemista (Novaro 2009, Pucciarelli 2011, Sidicaro 2011).

Por un lado, se señala un primer momento, desde la asunción de Carlos Menem en 1989 hasta 1991, caracterizado como "un ciclo de ensayo y error", "dos años de idas y vueltas" (Novaro 2010: 231, 2009: 324), donde comenzaron a implementarse las principales reformas estructurales, pero hubo sucesivas apuestas fallidas que no lograron detener la desvalorización de la moneda ni efectivizar la estabilización económica.[4] Durante esta etapa es crucial la rápida sanción, en el año 1989, de las Leyes de Reforma del Estado y de Emergencia Económica. La primera estableció la intervención de las empresas públicas, los criterios que sustentarían la venta o concesión de los activos estatales, admitiendo la posibilidad de capitalización de títulos de la deuda externa; así como los márgenes de libertad del Poder Ejecutivo para determinar las áreas a privatizar y los límites temporales para el traspaso al sector privado de los activos públicos. La segunda ley mencionada dispuso la eliminación de una amplia gama de subsidios, reintegros impositivos y transferencias que tenían por destinatarios fundamentales a los grandes grupos económicos locales (Azpiazu y Schorr 2010: 141). Según Pucciarelli, este hecho inicial de gobierno tuvo efectos mediatos trascendentes ya que aportó el marco legal requerido por el programa neoliberal de desarticulación del Estado (2011: 34). Semejante acumulación de poder en la Presidencia de la Nación, otorgando la posibilidad de que las privatizaciones se realicen a partir de Decretos de Necesidad y Urgencias, sin necesidad de que pasen por el Congreso Nacional, generó las condiciones políticas para llevar adelante el programa de reformas más ambicioso y profundo que se haya implementado en tan corto tiempo sobre la estructura productiva argentina (Nahón 2010: 110). Por otro lado, a partir de la asunción de Domingo Cavallo como ministro de Economía, en enero de 1991, y, sobre

[4] Por ejemplo, hubo dos recaídas en el descontrol inflacionario que determinaron los cambios del ministerio de Economía, otorgado, en un primer momento, a los grandes grupos económicos locales a través de la elección de Miguel Roig, gerente de la poderosa trasnacional de base local Bunge y Born, y, luego de su fallecimiento, a Néstor Rapanelli, otra figura de la misma empresa, quien es reemplazado luego, en diciembre de 1990, por Antonio E. González, que ocupa el cargo hasta la asunción de Domingo Cavallo en enero de 1991. También Cavallo será luego reemplazado por Roque Fernández, en julio de 1996, ya iniciada la segunda presidencia de Menem.

todo, con la sanción legal y rápida aplicación del Plan de Convertibilidad, en marzo del mismo año, se distingue el segundo periodo de la administración menemista, donde desaparecieron las orientaciones erráticas y el modelo adquirió un formato coherente y articulado (Beltrán 2011: 227, Sidicaro 2011: 174). La puesta en marcha del Plan de Convertibilidad contuvo la desvalorización de la moneda, frenó drásticamente la inflación y comenzó a estabilizar el funcionamiento de la economía.

Ahora bien, cuáles son las características de los tres ejes considerados como centrales en la implementación del modelo. Respecto al programa de reformas, los autores coinciden en destacar que se caracterizó por ser instrumentado con gran aceleración y premura. Según Novaro, la gestión de las reformas se destacó por ciertas inconsistencias y peculiaridades: el privilegio de la rapidez sobre la calidad de las políticas y la mejora de la administración, la prioridad dada al financiamiento de corto plazo antes que a la sustentabilidad de reglas de juego en el largo plazo y la directa atención de intereses específicos por parte de quienes tomaban las decisiones (2009: 356). Así, las principales reformas implementadas incluyeron medidas sistemáticamente sesgadas a favor de intereses inmediatos y puntuales, a costa de objetivos amplios y compartidos; y privilegiaron la atención de las necesidades coyunturales de la Tesorería (Novaro 2009: 357). El programa de reformas incluyó las siguientes medidas:

- La profundización de la apertura comercial, especialmente del lado de las importaciones, mediante rebajas de aranceles y eliminación de protecciones no arancelarias. Las reformas arancelarias se caracterizaron por ser implementadas de modo asimétrico, por tanto algunos sectores quedaron mucho más protegidos que otros, siendo el ejemplo más paradigmático de preservación el de la industria automotriz (Nochteff 1999: 25, Heredia 2011: 198). La apertura comercial fue un componente fundamental de la política anti-inflacionaria de este modelo, lo que se buscaba con esta medida era un disciplinamiento de los precios internos al atarlos a los precios internacionales, los cuales debían funcionar como límite ante la posibilidad de que la producción local fuera reemplazada por las importaciones.
- La apertura financiera, consistente en la liberalización de las condiciones para ingresar y egresar fondos, tomar préstamos en el exterior o realizar depósitos en moneda extranjera a cualquier plazo en el sistema financiero local (Nochteff 1999: 25).
- La desregulación de muchos mercados y la re-regulación de otros.

- El achicamiento del Estado, que significó una drástica disminución del tamaño y funciones de la administración central y el crecimiento de las administraciones provinciales por delegación de nuevas tareas, sobre todo a partir de la descentralización y transferencia de los servicios de salud y educación.

- Los cambios regresivos en la estructura tributaria, consistentes en el aumento de las alícuotas de IVA, el incremento de la presión del impuesto a las ganancias sobre los contribuyentes chicos y medianos y su disminución para los grandes; la fuerte disminución de los aportes patronales (Nochteff 1999: 25).

- La reestruturación de las relaciones capital-trabajo, con la flexibilización laboral como eje central.[5] Durante la vigencia del régimen de Convertibilidad se desplegó una política sistemática orientada a remover la normativa que modelaba el mercado de trabajo. Una de las primeras medidas que buscó flexibilizar las regulaciones laborales fue la denominada "Ley de Empleo", sancionada en 1991, que estableció diversas modalidades de contratación a tiempo determinado. Pero este constituyó solo el inicio de un proceso de cambios en la legislación, simultáneamente comenzaron a delinearse otras propuestas tendientes a reducir los costos del trabajo asociados al régimen de seguridad social, el sistema de prevención de accidentes de trabajo, los despidos e indemnizaciones, las modalidades de contratación, que, luego de enfrentar una fuerte oposición, fueron finalmente aprobados durante 1995. [6] En relación con las remuneraciones, se redefinió el ajuste de los salarios nominales ya no en función de la evolución del resto de los precios de la economía sino de los incrementos de la

[5] Para este compendio de las principales medidas de desregulación y flexibilización laboral sigo sobre todo los estudios de Beccaria (2005) y Beccaria y otros (2002), así como también los aportes de Basualdo (2006), del Cueto y Luzzi (2008), Forcinito y Tolón Estarelles (2009) y Giosa Zuazua (1999, 2005 y 2007).

[6] Respecto al costo del despido, ese año se introdujeron algunas modificaciones que lo disminuyeron para las pequeñas y medianas empresas, mientras que en 1998 se redujo el correspondiente a los trabajadores con hasta dos años de antigüedad. Sin embargo, las medidas más importantes se vinculan sobre todo con dos cuestiones: en primer lugar, las ya comentadas nuevas modalidades para los contratos por periodo determinado, que dejaron de considerar su restricción a circunstancias donde se requerían servicios de manera transitoria o estacional, tal como lo establecía la norma previa, rompiendo de esta manera con la tradición de su justificación en función del tipo de tareas o de la actividad misma de la empresa. En segundo lugar, la instauración del periodo de prueba, con una duración de tres meses, extensión que podía aumentarse a seis si se acordaba en las convenciones colectivas, lapso durante el cual el empleador podía despedir a los trabajadores sin tener que abonar indemnizaciones ni preaviso y tampoco se abonaban los aportes patronales. Otras medidas relevantes fueron la reducción, en 1994, de las contribuciones que efectúan los empleadores al régimen de seguridad social, a partir de lo cual se estima que, hacia 1998, las contribuciones se habrían reducido 40% en promedio respecto de los niveles de 1994; así como también la privatización del sistema de prevención de accidentes de trabajo.

productividad en la empresa y/o actividad; lo que provocó, en la práctica, una tendencia a congelar los salarios del sector formal durante la vigencia del régimen de Convertibilidad. Además, se descentralizó la negociación colectiva, alentando la negociación de los convenios a nivel de firma, y no de rama como se hacía tradicionalmente; y se limitó el derecho de huelga.[7]

- La reforma previsional, establecida por la Ley 24.241, sancionada en el año 1993, que consistió en la transformación del sistema de reparto vigente hasta entonces en otro no completamente privado sino de carácter mixto, que combinaba el esquema previo con un régimen de capitalización individual, administrado por empresas privadas (las AFJP). Según Forcinito y Tolón Estarelles, si bien el propósito declarado de la reforma había sido solucionar el problema de financiamiento del sistema previsional y fortalecer el mercado local de capitales, el funcionamiento del nuevo sistema privado de jubilaciones resultó socialmente muy costoso e ineficaz (2009: 52).

- Finalmente, el aspecto central del programa de reforma fue el proceso privatizador de las empresas públicas, acontecimiento medular en la reconfiguración de la economía argentina que tuvo lugar en la década del noventa y que puede considerarse "el cambio estructural más relevante del periodo y quizás del siglo XX en el país" (Basualdo 2006: 334). Uno de los rasgos más destacados por la bibliografía es el carácter acelerado de un proceso que solo reconoció como prioridades la rapidez y el dinamismo, degradando cualquier forma legal e institucional y admitiendo variadas formas de corrupción (Borón y Thwaites Rey 2004: 141). Además, se recalca la débil o inexistente regulación pública: las recurrentes renegociaciones contractuales y la constitución de los entes reguladores con posterioridad a la transferencia de las empresas son algunos de los episodios que dan cuenta de una falencia al momento de hacer cumplir los preceptos normativos y proteger a los usuarios y consumidores (Azpiazu y Basualdo 2004: 64-66). Con estas particularidades, en pocos años se transfirieron al capital privado la empresa petrolífica YPF, las compañías encargadas de la prestación de los

[7] Basualdo rescata que el rumbo adoptado por el sindicalismo ha sido definitorio en la instrumentación de estas políticas y la subsiguiente consolidación de una notable precariedad en el mercado de trabajo: las conducciones sindicales se integraron a la política menemista y apoyaron el modelo a cambio de la negociación de ciertos espacios y privilegios. De este modo, el sindicalismo se subordinó al bloque de poder, dejando de defender los intereses de los trabajadores pero reteniendo el control de la estructura sindical (Basualdo 2006: 322, también Svampa 2005: 75).

servicios de transporte y distribución de gas, así como también las encargadas de la generación, transmisión y distribución de energía eléctrica, la empresa nacional de telecomunicaciones (ENTEL), la aerolínea de bandera, los astilleros y las firmas siderúrgicas, químicas y del área de defensa, y diversos bancos estatales. Además, se avanzó en la concesión de buena parte de los servicios públicos a grupos privados, tales como el tramo rentable de toda la red vial y la red ferroviaria (tanto de carga como de pasajeros), la empresa de agua potable, los puertos más importantes del país, los canales de radio y televisión y la empresa de servicios postales.

La privatización de las empresas estatales estuvo directamente relacionada con la conformación de una "comunidad de negocios", ya que la compra de los activos de las empresas públicas estuvo a cargo de consorcios privados formados por tres fracciones de los sectores dominantes: la oligarquía diversificada, que asumió una participación crucial sobre todo a partir de su capacidad de condicionar el funcionamiento del sistema político (capacidad de *lobby*) y digitar los procesos de privatización; las empresas extranjeras, que contribuyeron con el conocimiento y los antecedentes técnicos; y los acreedores externos, encargados de aportar los bonos y títulos de la deuda pública (Basualdo 2006: 399).[8] En esta primera etapa, las privatizaciones generaron dos efectos: una reducción significativa de la deuda externa total, resultado directo del programa de capitalización de bonos de la deuda instaurado como forma de pago; y una reducción de la fuga de capitales locales al exterior, o incluso una repatriación de una parte de los recursos fugados anteriormente, como consecuencia de la participación de la oligarquía diversificada en la propiedad de los nuevos consorcios (Basualdo 2006: 335). Así se consolidaron dos cuestiones fundamentales. Por un lado, una profundización de la concentración y centralización del capital, resultado esperable de un proceso privatizador caracterizado por la despreocupación por difundir y fragmentar la propiedad de las empresas privatizadas, y donde la venta se resolvió entre un número muy reducido de empresas que se apoderaron de los monopolios u oligopolios legales,

[8] Esto último debe vincularse con el modo de pago implementado: en las privatizaciones de principios de la década la forma de pago mayoritaria fue a través de títulos de deuda, lo que significó una subvaluación importante en el precio de adquisición de las firmas, ya que los títulos se tomaron al 100% de su valor nominal cuando cotizaban muy por debajo de ese valor. Esto, conjugado con otros factores, como por ejemplo el deterioro importante de la calidad de los servicios y de su situación financiera experimentado en los años inmediatamente previos a su venta, hizo que las valuaciones del precio de las empresas fueran realizadas muy por debajo de lo que correspondía (Nahón 2010: 112-114).

con la consiguiente consolidación de mercados protegidos sobre la base de una regulación notablemente sesgada en su favor que les garantizaba la maximización y perdurabilidad de su tasa de rentabilidad (Basualdo 2006: 400, Azpiazu y Basualdo 2004: 59-60).[9] Por otro lado, significó la consolidación de una nueva alianza hegemónica al interior de los sectores dominantes, ya que, tras una década de disputa irresuelta, finalmente lograron converger los intereses de los acreedores externos, capitalizando una deuda incobrable, y de los grandes grupos locales, asumiendo el control directo de empresas de servicios a las que—en muchos casos—habían expoliado como contratistas del Estado (Borón y Thwaites Rey 2004: 134-135).

Pero, además, Basualdo señala que debe marcarse una segunda etapa en el proceso privatizador (1994-1997), momento en que se disolvió la "comunidad de negocios" y las privatizaciones se subordinaron a la lógica financiera, a partir de la venta de las tenencias accionarias de la fracción dominante local al capital extranjero. Por lo tanto, los efectos logrados en la etapa anterior asumieron un sentido inverso: se produjo una inédita exacerbación de fuga de capitales locales, debido a que la fracción dominante local no invirtió en otras actividades económicas las significativas ganancias patrimoniales obtenidas por la venta de empresas y acciones al capital extranjero sino que las remitió al exterior para conservarlas en las monedas de los países centrales; y además, como contrapartida, debe destacarse también el incremento de la deuda externa (Basualdo 2006: 334). De este modo, durante esta etapa, se manifiesta una profunda extranjerización de la economía, debido a las masivas transferencias de propiedad de las grandes firmas que tuvo como epicentro la venta a intereses extranjeros de los paquetes accionarios de las empresas privatizadas que se encontraban en manos de los grupos económicos locales, pero que fue mucho más amplia porque abarcó también la venta de grandes empresas oligopólicas industriales, comerciales e incluso de grupos económicos enteros (Basualdo 2006: 386).

[9] Pueden consultarse los artículos de Azpiazu y Basualdo (2004) y Basualdo (2006) para un análisis detallado de las principales modalidades y rasgos distintivos de las privatizaciones argentinas, así como también para un análisis de las múltiples distorsiones regulatorias en los servicios públicos, orientadas a garantizar la obtención de rentas extraordinarias por parte de los nuevos consorcios privados, sobre todo en lo que respecta a la metodología seguida para la fijación de tarifas y la no aplicación de las normas establecidas en los propios contratos de concesión (como por ejemplo la cláusula de "neutralidad tributaria"); por razones de extensión no me detengo en el desarrollo de estas cuestiones.

Las privatizaciones tuvieron un rol predominante para establecer las condiciones necesarias para la sanción de la Ley de Convertibilidad, ya que permitieron dos de los requisitos que la hicieron posible: la recomposición y el reordenamiento de las cuentas públicas y el ingreso de divisas al país que fueron un elemento central para constituir las reservas del Banco Central (Nahón 2010: 116). Así, llegamos al segundo pilar del modelo, la Ley de Convertibilidad, aprobada en marzo de 1991, que se presenta como un Plan de Estabilización ante un marco de hiperinflación. Esta Ley instituye un régimen de tipo de cambio fijo a una paridad de 1 peso = 1 dólar. Se establece que la base monetaria, es decir, todos los billetes y monedas en circulación, va a ser respaldada por las reservas del Banco Central, que deben ser al menos de un monto equivalente, en dólares, al monto de billetes en circulación. De este modo, se garantiza por ley el respaldo del Banco Central que debe respetar, ante cualquier circunstancia, la paridad establecida. Así, a través de la sanción de la ley se busca otorgar una mayor jerarquía institucional al régimen y reflejar el compromiso público para sostener el tipo de cambio (Nahón 2010: 118); demostrando a los actores económicos externos e internos la fuerte convicción del gobierno de mantener, al costo que fuera, la apuesta de estabilidad.

Según Basualdo, la instauración del régimen de Convertibilidad obtuvo resultados efectivos y contundentes: la salida de la crisis hiperinflacionaria fue inmediata al interrumpirse abruptamente la inflación, estabilizar el nivel de precios y expandirse el PBI sobre la base de una expansión del consumo interno, impulsado por la recomposición del crédito y de un incremento de los asalariados en el ingreso; además también se produjo un aumento de la inversión y una atracción masiva de fondos externos. Todo esto inicia lo que suele llamarse “etapa de oro” de la Convertibilidad (1991-1994). Aunque, tanto Basualdo (2006: 311) como Nochteff (1999: 27) resaltan que la acentuada expansión de la etapa inicial estuvo fuertemente influida por la intensidad de la crisis hiperinflacionaria anterior, y que buena parte del crecimiento dinámico del producto no fue sino la recuperación de las capacidades ociosas de 1990. Por lo tanto, a medida que disminuyó esta capacidad ociosa, se puso de manifiesto la incapacidad de la Convertibilidad y de las reformas de largo plazo para instaurar un proceso económico que fuera sustentable en el tiempo, no solo en términos de distribución del ingreso sino, incluso, del crecimiento económico (Basualdo 2006: 311). Luego de este ciclo de auge, tuvo lugar la primera crisis fuerte, posiblemente producto de un primer agotamiento del

modelo conjugado con la crisis financiera sucedida en México (diciembre de 1994), que expuso la fragilidad del plan ante los cambios en los flujos de capitales; continuado por un segundo ciclo de expansión y recuperación de la actividad en 1996-1998. Por último, hacia 1998, a partir de una recesión internacional que trajo aparejada una restricción financiera para América Latina y una disminución del precio internacional de los productos exportados, comenzó la crisis terminal del régimen de Convertibilidad, que finalmente colapsa en diciembre del 2001, en medio del levantamiento popular.

En cuanto a la relación del país con los acreedores externos, tercer pilar en la implementación del modelo, debemos recordar que, desde mayo de 1988, el sector público argentino cesó todo tipo de pago derivado del endeudamiento con el exterior, incursionando en una "moratoria de hecho" que se prolongó hasta diciembre de 1992. El primer paso para la regularización de los pasivos externos se concretó con el proceso de privatización de las empresas estatales que, siguiendo los lineamientos del Plan Baker, aplicó los programas de capitalización de bonos de la deuda externa. Luego, la firma del Plan Brady en el año 1992 terminó de regularizar la situación externa argentina. Lo que introdujo como novedad este plan fue, a partir de la utilización de bonos con descuento y tasa de interés variable, la quita potencial sobre la deuda externa estatal. Según Basualdo, las evidencias disponibles indican que, debido a la escasa proporción de bonos con descuento, la "famosa" quita del acuerdo Brady alcanzó a 2.660 millones de dólares, que representaban solo el 8,1% del monto total negociado, así que, desde el punto de vista del sector público, esa quita no solamente fue poco significativa sino que desapareció debido al nuevo endeudamiento externo con los organismos internacionales que debieron concretarse para financiar el costo inicial de este Plan (2006: 349-350). Además, la firma del Plan Brady trajo aparejado un cambio drástico en la composición de la deuda externa del sector público, ya que se reemplazó la deuda bancaria por nuevos bonos y títulos que empezaron a cotizar en diversas plazas financieras; además se modificaron los acreedores: los bancos comerciales dejaron de ser los principales financistas y se consolidó la presencia de otros acreedores externos que adquirieron una creciente importancia, tales como los fondos de inversión y los fondos de pensión. A partir de la firma del Plan Brady comenzó un nuevo, y pronunciado, ciclo de endeudamiento externo.

Por último, se deben mencionar algunos rasgos peculiares que ha asumido el modelo de gestión menemista, sobre todo la conjunción de una práctica política decisionista con la consolidación de un tipo de liderazgo personalista. Así, se instaló una suerte de decretismo ampliando las facultades del Ejecutivo, donde se concentró una enorme acumulación de poder, en el marco de un Poder Legislativo que cedió sus atribuciones y un Poder Judicial que, a partir de algunas modificaciones, se convirtió en funcional a la Presidencia; todo lo cual facilitó la realización del programa de reformas obviando las dificultades de una confrontación democrática (Svampa 2005: 57, Nahón 2010: 110). Además, otro rasgo importante fue la implementación sistemática de una política social focalizada, que, según Svampa, implicó un claro giro de la política hacia el mundo de las necesidades básicas, mediante la multiplicación de las formas de intervención territorial en el mundo popular. De este modo, el modelo menemista fue consolidando una matriz asistencial a partir del desarrollo de estrategias de contención de la pobreza, por vía de la distribución de planes sociales y de la asistencia alimentaria a las poblaciones afectadas y movilizadas; ejecutadas a través de las multiplicadas formas del clientelismo. La nueva división del trabajo político apuntó también a encapsular el conflicto en los barrios, fenómeno que fue denominado el pasaje "de la fábrica al barrio", y a despolitizar la figura del militante (Svampa 2005: 66-67).

La implementación de este conjunto de medidas políticas tuvo importantes consecuencias económicas y sociales. En principio, se destaca la reestructuración de los sectores de la economía, de su importancia y participación en la estructura productiva. Beltrán señala que esta reestructuración de la economía impactó de manera desigual sobre los diferentes sectores de la actividad, generando un conjunto de asimetrías que dio por resultado procesos de fragmentación y diferenciación, todas cuestiones que dificultaron la conformación de frentes comunes y el cuestionamiento abierto al modelo (2011: 225-229). Una de las principales tendencias señaladas es una "dicotomía sectorial", ya que la prestación de servicios (los privatizados en particular) tuvo una trayectoria que evolucionó por encima del promedio, mientras que la producción de bienes (especialmente los industriales) lo hizo claramente por debajo (Basualdo 2006: 315). De este modo, una nueva clasificación permite delinear a los "ganadores" y "perdedores" del modelo: la diferenciación entre productores de bienes transables (las mercaderías de la industria nacional y las materias primas exportables) y no transables

(los servicios bancarios, así como también los servicios públicos recientemente privatizados, convertidos en agentes monopolistas en mercados naturalmente protegidos) (Heredia 2011: 204, Azpiazu y Schorr 2010: 175). Así, el sector de servicios adquirió un peso mayor que en el pasado en la estructura productiva, las actividades bancarias y financieras asumieron creciente importancia (aunque el sector también sufrió una radical reconfiguración a partir de la desaparición o fusión de los principales bancos privados de origen local), el sector agropecuario se encontró en una situación de fragilidad y disminución del ingreso y la industria manufacturera fue el sector más claramente afectado por el proceso de reformas.

Tal como adelanté, en el periodo estudiado asistimos a la continuidad y la profundización de los procesos de desindustrialización de la economía local que habían comenzado a mediados de la década del setenta, a partir del proyecto de la dictadura cívico militar. Durante los noventa, confluyeron una serie de medidas y factores que fueron significativos en la crisis que atravesó la industria local: la apertura profunda y asimétrica de la economía, un marco de retraso cambiario, la existencia de tasas de interés reales positivas y, en particular desde 1998, una pronunciada contracción del mercado interno (Azpiazu y Schorr 2010: 179). La apertura comercial significó una creciente importancia del ingreso en el ámbito nacional de bienes finales sustitutos de la producción local y la compra en el exterior de insumos y/o equipamientos por parte las empresas del sector, lo que trajo aparejado, por un lado, el cierre de numerosas firmas industriales (disminuyó un 15% el número de establecimientos, en especial los de menos dimensiones) y, por otro, una significativa desintegración de la producción local, a partir del corrimiento hacia actividades vinculadas al armado y/o ensamblado de productos sobre la base de insumos y partes importadas (Azpiazu y Schorr 2010: 154, Basualdo 2006: 317). Además, se desplegó una marcada reducción del espectro productivo, ya que adquirieron una creciente importancia las actividades sustentadas sobre la base de ventajas comparativas naturales (como la producción de alimentos y bebidas y la refinación de petróleo y la industria petroquímica) y/o aquellas protegidas por regímenes excepcionales (industria automotriz). En relación con estos procesos, también debe destacarse una fuerte y casi ininterrumpida disminución en la cantidad de obreros ocupados, una mayor precarización laboral y un aumento de los niveles de productividad de la mano de obra, asociados a una creciente explotación de los obreros

en actividad, visible sobre todo en la disminución del salario y el incremento en la intensidad del proceso de trabajo (Azpiazu y Schorr 2010: 185-187).

Por tanto, la industria ha dejado de ser la actividad de mayor dinamismo en la economía y ha perdido una participación creciente en el PBI total. Hacia fines de la Convertibilidad el sector fabril local se caracterizaba por tener un tamaño sumamente reducido, un perfil estructural de escasa complejidad y densidad y un ostensible retraso relativo (cuantitativo y cualitativo) en la mayoría de los rubros productivos respecto incluso de muchos países periféricos y más aun de las naciones centrales (Azpiazu y Schorr 2010: 156). De este modo, durante este periodo se consolidaron las tendencias hacia la desindustrialización y reestructuración sectorial puestas en marcha a partir de la dictadura cívico militar, provocando el tránsito de una economía industrial a otra que puede considerarse como financiera, agropecuaria y de servicios (Basualdo 2006: 316).

Otra de las consecuencias de la implementación del modelo es la transformación y crisis en el mercado de trabajo. Según Luis Beccaria, el insatisfactorio desempeño de las variables del mercado de trabajo se transformó en la más seria dificultad económica y social de los noventa (2005: 37), sobre todo si consideramos que Argentina recuperó durante ese periodo un ritmo de crecimiento elevado, al menos hasta 1998, que no se vio trasladado al comportamiento del empleo; es decir, el mayor nivel de producción, aun de aquellos sectores que más se han expandido, no logró traducirse en mayores niveles de empleo (Giosa Zuazua 1999: 204). Se pueden destacar dos cuestiones como las características predominantes del mercado de trabajo durante la gestión menemista. En primer lugar, el nivel de desocupación abierta pasó a ser elevado y persistente: trepó del 6,3% a fines de 1980 al 13,7% en 1999, el 18,4% en 1995 y el 18,3% en el 2001, constituyéndose en el rasgo más característico no solo del mercado laboral sino de toda la situación socio-económica (Beccaria 2005: 39-40). El incremento del desempleo debe vincularse con el proceso de desindustrialización, que generó una brusca contracción de la ocupación en las empresas manufactureras, así como también con la expulsión de trabajadores de los servicios públicos privatizados, ya sea mediante el "retiro voluntario", las jubilaciones anticipadas o el despido liso y llano (Basualdo 2006: 320). La desocupación se constituyó como un fenómeno generalizado, abarcando prácticamente todo el país y a personas de diferentes características. Los grupos que experimentaron las mayores tasas fueron los jóvenes y los menos calificados, pero el

fenómeno alcanzó a todos los grupos etarios y niveles educativos (por ejemplo, llegó al 7% entre los graduados del nivel terciario). Sin embargo, hay que resaltar como un rasgo muy significativo los altos niveles de desempleo entre los jefes de hogar, lo que también puede relacionarse con la creciente salida de las mujeres al mercado de trabajo, que en muchos casos decidieron buscar empleo como estrategia para enfrentar la desocupación por parte de sus cónyuges (del Cueto y Luzzi 2008: 34-35).

El segundo rasgo característico de las alteraciones del mercado de trabajo durante el periodo es la intensificación del grado de precarización e inestabilidad de las ocupaciones. Según Beccaria, las ocupaciones asalariadas fueron las que más crecieron, al menos hasta 1998; y resulta llamativa la reducción de la participación de la informalidad en la estructura ocupacional, lo que indica que este sector no jugó un papel compensador o de refugio ante la falta de posibilidades de empleo, tal como se hubiera esperado (2005: 33, 42). Otra cuestión muy importante es el notable incremento de los asalariados no registrados, sobre todo en los microestablecimientos, que empleaban al 60% de los trabajadores de este tipo, pero también en las unidades medianas y grandes del sector privado, así como en la administración pública. Este incremento fue más intenso entre los ocupados de baja calificación, provocando que en sus hogares fuera frecuente la ausencia de cobertura de la seguridad social y que sus ingresos fueran más inestables. Además, se debe agregar una disminución de la cantidad de puestos plenos, que hacia el final del periodo era inferior en 8% a la registrada hacia 1991, lo cual significó una elevación de la tasa de subocupación horaria y de las ocupaciones de jornada parcial involuntaria. Esta mayor presencia de puestos precarios y de corta duración es fuente de aumento de la inestabilidad ocupacional (Beccaria 2005: 43). Beccaria considera que las dos características centrales del proceso se encuentran interrelacionadas y se influyen mutuamente: por un lado, el crecimiento de la precariedad se explica, en buena medida, por la existencia de un amplio conjunto de personas que, ante la falta de posibilidades de empleo pleno y estable, están dispuestas a aceptar puestos de trabajo de baja calidad. Por otro lado, la mayor presencia de puestos inestables hizo que aumentase la tasa de ingreso al desempleo, generando que un amplio sector de la fuerza de trabajo transite regularmente entre puestos precarios, de duración reducida, y episodios de desocupación (2005: 51).

Todos estos comportamientos del empleo tuvieron sus efectos sobre las remuneraciones que, luego de una recuperación desde los niveles verificados a fines de los 80, se mantuvieron en un nivel estable, aun en las fases de expansión; destacándose como rasgo peculiar una creciente diferenciación de las remuneraciones relacionada con el sesgo que muestra la demanda laboral hacia personas con altos niveles de escolarización (Beccaria 2005: 51-52). Además, el grado de desigualdad en la distribución del ingreso ha venido incrementándose sostenidamente desde mitad de los años setenta. Esto puede también vincularse con una significativa transferencia de ingresos desde los asalariados hacia los capitalistas en el sector industrial, ya que durante el periodo de 1991-1998 se verificaron en el ámbito manufacturero aumentos en la producción y ganancias que se asentaron sobre importantes caídas de la ocupación y los salarios, así como también sobre una creciente explotación de los obreros, demostrando que fueron los trabajadores quienes absorbieron buena parte de la crisis industrial, mientras fue creciente la apropiación del excedente fabril por parte de los capitalistas del sector (Azpiazu y Schorr 2010: 185-186). Giosa Zuazua resalta que los niveles crecientes de desempleo, subempleo y el proceso de precarización laboral son el producto de la transformación de las características bajo las cuales se desenvuelve el proceso de valorización del capital de los oligopolios industriales, transformación que define una nueva dinámica económica y por tanto nuevos mecanismos de funcionamiento del mercado de trabajo, tales como la expulsión de empleo y la promoción de relaciones informales de contratación (1999: 184-185). Por lo tanto, desempleo y precariedad aparecen como fenómenos estructurales de esta forma de valorización del capital, es decir, hacen a la lógica de reproducción del gran capital libre de trabas (Giosa Zuazua 1999: 205). Además, es importante señalar que el desempleo y el deterioro general de las condiciones de trabajo, además de afectar la fuente regular de ingresos del grupo familiar, significan, tal como lo demuestran del Cueto y Luzzi, una redefinición del rol del trabajo como medio de socialización, provocando que se vean alteradas algunas funciones predominantes del trabajo como organizador del tiempo y ritmo de la vida cotidiana, como espacio de formación y socialización, como vía de acceso a determinados beneficios sociales y como terreno de experiencia de derechos sociales y laborales (2008: 28-29).

Por último, la implementación del modelo neoliberal terminó produciendo una fuerte mutación de la sociedad. Según Svampa, el proceso de reconfiguración estructural acontecido durante los años noventa estuvo signado por una doble dinámica de polarización y fragmentación social, que fue consolidando los contornos de una "sociedad excluyente", estructurada sobre la base de la cristalización de las desigualdades tanto económicas como sociales y culturales (2005: 11-12). Del Cueto y Luzzi agregan que, en el periodo analizado, se entrecruzan diferentes procesos de fragmentación. Por un lado, la profundización de las distancias entre los grupos sociales, así como también el aumento de la heterogeneidad al interior de cada clase, a lo que contribuyeron el incremento de la pobreza, junto con el deterioro general de las condiciones de trabajo y la ampliación de la brecha existente entre los sectores de mayores y menores ingresos, mencionados anteriormente. Pero, además, la fragmentación se expresa en otra serie de fenómenos: los procesos de segregación urbana, que convierten a la ciudad en un escenario donde conviven nuevos complejos habitacionales de alto ingreso, como los countries y barrios privados, con crecientes enclaves y bolsones de pobreza; la intensificación de la segmentación a través de los consumos, la mayor diferenciación de los servicios educativos y la diversificación de prácticas y circuitos culturales (del Cueto y Luzzi 2008: 7). Todo esto puede relacionarse con el surgimiento, y la legitimación generalizada, de "modelos de ciudadanía restringidos", que no poseen un alcance universalista ni aspiraciones igualitarias, sino que están determinados por un proceso de "individualización" de lo social (Svampa 2005: 79). Estos modelos establecen las nuevas condiciones de acceso a bienes y servicios sociales básicos, que, a partir de la degradación de las prestaciones que proporciona el Estado y el avance de la privatización, han quedado subsumidos por una creciente mercantilización. El desarrollo de categorías heterogéneas de ciudadanía no hace más que provocar la emergencia de nuevas fronteras y el ensanchamiento de las distancias sociales.

Además, durante el periodo se asiste a un proceso de dislocación y transformación de todas las clases sociales. En primer lugar, Svampa expone que el gobierno de Menem posibilitó el establecimiento de una inesperada alianza entre los sectores dominantes, nucleados en los grandes grupos económicos, y la dirigencia política de origen peronista. Esto significó una importante recomposición de las elites argentinas que, además de

fortalecer su seguridad y confianza de clase, experimentaron una suerte de mimetización cultural con la clase política gobernante, con la cual compartieron nuevos espacios de socialización, visibles en la expansión de las urbanizaciones y los centros de enseñanza privados; así como también la adopción de un estilo de vida marcado por el consumo suntuario, la ética de la ostentación, la frivolidad, el exhibicionismo desenfrenado y un sentimiento de impunidad (Svampa 2005: 107-127).

Las clases medias experimentaron una doble lógica de polarización y fragmentación, visible no solo en la disminución drástica de la llamada "clase media típica", sino sobre todo en la brecha cada vez más pronunciada entre los llamados "ganadores" y los "perdedores" del modelo, que pone al descubierto un notable distanciamiento en el interior mismo de esta clase (Svampa 2005: 130). De este modo, los sectores medios fueron estrechándose, afectados por un proceso de movilidad social descendente que adquirió dimensiones colectivas y arrojó a la pobreza a vastos grupos sociales (a fines de la década del noventa el 26,7% de la población no reunía ingresos suficientes para acceder a la canasta básica de bienes y servicios). Este sector, denominado como "nuevos pobres", se constituyó como "un estrato híbrido", próximo a los sectores medios en aspectos económico-culturales, como el nivel educativo y la composición de la familia, pero semejante a los podres estructurales en el nivel de ingresos, el subempleo y la ausencia de cobertura social; además se caracterizó por ser un universo heterogéneo que reunía a los "perdedores" de cada categoría profesional, aunando trayectorias, expectativas, creencias y pautas de consumo muy divergentes (Kessler y Di Virgilio 2008: 39). Un contingente menor de las clases medias, asociado al ámbito privado y los nuevos servicios, se vio beneficiado por el ascenso social, y puso de manifiesto la expansión de consumos y estrategias de inclusión cada vez más diferenciadas, visibles sobre todo en el auge de las urbanizaciones cerradas, generando un modelo de socialización basado en la privatización de los servicios y la aspiración a la homogeneidad social o integración "hacia arriba" (Svampa 2005: 147-151, 2001, 2002). Las franjas medias de las clases medias, disminuidas en términos cuantitativos y siempre amenazadas por la inestabilidad, adoptaron sobre todo una lógica de acción individualista, la multiplicación de estrategias de inclusión por medio del consumo y una fuerte desafección respecto a la vida pública y la política (Svampa 2005: 152). El empobrecimiento de una parte importante de la clase media y las alteraciones

experimentadas al interior de esta clase significaron un corte abrupto con el modelo histórico-cultural vigente hasta entonces, desmantelando la representación de una clase media fuerte, culturalmente homogénea, asociada al progreso y la movilidad social ascendente; y por lo tanto marcando el fin de un determinado tipo de sociedad y de un modelo integrador, centrado en la primacía de lo público.

Respecto a los sectores populares, también se destacan una creciente pauperización y la profundización de la pobreza estructural, cuestión que debe ser resaltada aun cuando ha sido mucho menos estudiada que el fenómeno emergente de la "nueva pobreza". Además, se ha señalado que la desindustrialización y el deterioro de las condiciones laborales generó tanto el quiebre del mundo obrero y un proceso de descolectivización como una progresiva territorialización y fragmentación de los sectores populares. Esto provocó la emergencia de identidades sociales más volátiles, menos definidas por la pertenencia a colectivos sociales y políticos, y más influidas por otros componentes, como el consumo y las industrias culturales, cuestión que puede verse especialmente en la experiencia de los jóvenes. Por último, se debe mencionar la reconfiguración de la matriz popular en términos territoriales y comunitarios, foco de políticas sociales ligadas al asistencialismo y a un sistema clientelar múltiple; así como también escenario propicio para el surgimiento de nuevas formas de resistencia y prácticas políticas, que tienen como protagonistas a las organizaciones de desocupados (Svampa 2005: 159-196).

En Argentina, en el transcurso de los años noventa, asistimos a la implementación, con aceleración y virulencia, de las políticas neoliberales. Es innegable que las transformaciones producidas han tenido efectos devastadores para la mayoría de la población, que se ha visto signada por la experiencia del desempleo y la precarización laboral, así como también por el empobrecimiento, la vulnerabilidad y la exclusión social. Pero, además, es innegable que ciertos sectores, de mucha menor proporción, se han visto notablemente beneficiados con las políticas y medidas ejecutadas: representantes de la alianza triunfante entre los sectores dominantes y la dirigencia política que conformó el "menemismo", miembros de los grupos concentrados del capital local y transnacional, se consolidaron como los "ganadores" indiscutibles del modelo, vieron reproducir sus beneficios y acumularon ganancias excesivas. Por eso es importante reconocer, tal como lo hacen Borón y Thaites Rey, que la lógica del

funcionamiento económico neoliberal en la periferia capitalista lleva inscripto el producir efectos adversos para la mayoría de la sociedad, en beneficio del capital más concentrado (2004: 154). También Basualdo resalta que el nuevo funcionamiento económico, basado en las privatizaciones, la apertura importadora, la reestructuración del Estado y la desregulación económica, potenció la expansión de los sectores dominantes, disciplinando y alineando al conjunto de la sociedad detrás de ese objetivo (2006: 313). De este modo, se modificaron las formas de intervención del Estado en la actividad económica, y se adecuaron sus tareas y estructuras a las nuevas condiciones de acumulación del capital a escala mundial. El nuevo régimen de acumulación terminó de liquidar la estructura salarial anterior que ofrecía, diferencias mediante, protección social, estabilidad laboral y derechos sociales (Svampa 2005: 182); generando una crucial restricción del sentido de lo público, entendido como garantía de acceso universal a los bienes y servicios esenciales y, por ende, de cohesión social. La reapropiación por parte del "mercado" del conjunto de tareas realizadas por el Estado trajo aparejado que se privilegie la lógica mercantil por sobre la eficiencia social y los derechos ciudadanos. Como correlato de estas reformas, se consolidó una nueva matriz social, caracterizada por una fuerte dinámica de polarización y fragmentación, y por la multiplicación de las desigualdades. De este modo, durante los noventa en Argentina, la mayor parte de la población se vio sometida a la desocupación o a condiciones de explotación laboral desconocidas hasta el momento, encontró sustraído el acceso a los servicios prioritarios a no ser que pudiera pagarlos en calidad de consumidor, vio disminuir las posibilidades de compra de su salario o reducido su ingreso familiar al punto de no poder satisfacer una canasta básica de bienes y servicios, experimentó un creciente empobrecimiento o se encontró en una situación de tal vulnerabilidad que la llevó a emplear múltiples estrategias para evitar la caída. Todas estas tendencias, excluyentes de amplios sectores de la población, eclosionaron en la denominada "crisis del 2001".

Para describir los episodios del 19 y 20 de diciembre del 2001, se debe contextualizar el panorama político de los dos años anteriores. Luego de la victoria de Fernando de la Rúa en 1999, las expectativas de cambio se vieron defraudadas con algunas de sus medidas de gobierno, alineadas con la profundización del ajuste neoliberal: el acuerdo de otro préstamo del FMI, denominado "blindaje", para hacer

frente a la deuda externa, que sin embargo se canalizó hacia la fuga de divisas; la aprobación de una reforma laboral que recortaba los derechos de los trabajadores, con el escándalo de los sobornos en la legislatura cuya consecuencia fue la renuncia del vicepresidente Carlos "Chacho" Álvarez; la asunción de Cavallo al frente del ministerio de economía y la aprobación del "megacanje" de bonos de la deuda y el plan de "déficit cero" que incluía recortes a los empleados del Estado y a los jubilados; la situación crítica de las provincias que debieron imprimir bonos de emergencia y monedas circulantes de validez local (como el "patacón" en la provincia de Buenos Aires); el "voto bronca" en las elecciones legislativas de octubre de 2001, demostrando una crisis de legitimidad no solo del gobierno, sino de la totalidad del sistema político; la implementación del "corralito" que limitó a un mínimo la cantidad de dinero que se podía extraer de las cuentas bancarias (Adamovsky 2021).[10]

La crisis del 2001 puede leerse como la conclusión y la debacle de años de medidas neoliberales: "Por sus efectos, un 54% de la población cayó pronto bajo la línea de pobreza (un 27 % bajo la línea de indigencia) y la tasa de desocupación superó el 20%. Miles de personas de clases populares o de sectores medios empobrecidos quedaron en total indefensión" (Adamovsky 2021: 296-297). Aparecieron muchas estrategias de sobrevivencia: microemprendimientos y proyectos vinculados con la economía social, experiencias de fábricas recuperadas, las cooperativas de cartoneros, los clubes de truque, donde se intercambiaban productos o servicios sin mediación del dinero, una verdadera red autoorganizada que eclosionó a comienzos de 2002 con cuatro mil

[10] De la Rúa asumió como presidente el 10 de diciembre de 1999, luego de vencer en las elecciones presidenciales al candidato oficialista Eduardo Duhalde, apoyado por la Concertación Justicialista (PJ y partidos liberal-conservadores). De la Rúa era el candidato de la Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación, denominada como "La Alianza"; coalición entre la Unión Cívica Radical y la formación de centroizquierda y sectores peronistas del FREPASO. El escándalo de los sobornos se suscitó a partir de la aprobación de la reforma laboral, en abril de 2000, debido a la acusación que recibieron varios legisladores de haber cobrado sobornos, pagados por el Ejecutivo, a cambio de su voto favorable. El vicepresidente Álvarez, líder del FREPASO, inició una investigación que se vio impedida por los senadores radicales y peronistas. Sin el respaldo del presidente para avanzar en la causa, Álvarez renunció a su cargo, generando la desarticulación de la "Alianza" (Adamovsky 2021: 295). En las elecciones de octubre de 2001, la Alianza sufrió una aplastante derrota frente al peronismo, donde además se produjo un hecho inédito: un 22% de los ciudadanos votaron en blanco o anularon su voto, y otro tanto se abstuvo de ir a votar (Adamovsky 2021: 296). Según Pablo Solana, el "voto bronca" o "voto protesta" consistió en "poner una imagen de Mafalda con un insulto o una feta de fiambre en el sobre, convocatorias a no ir a votar. El rechazo era no solo a un gobierno, sino al conjunto del sistema político. 'Gane quien gane pierde el pueblo', 'Nadie cumple, vote a Nadie', 'Luche que se van', eran consignas transversales que apuntaban contra toda la dirigencia política tradicional." (2021: 38).

quinientos nodos en funcionamiento y un número de participantes superior a los dos millones (Fernández Mayo 2009). Según Adamovsky (2021), la catástrofe potenció reacciones de resistencia y solidaridad que produjeron un giro inesperado en la política nacional.

Durante el mes de diciembre de 2001 convergieron los reclamos de diversos sectores produciendo una rebelión masiva y duradera, con variadas formas de protesta, como los cortes de las principales rutas del país a cargo del movimiento de "piqueteros", las movilizaciones, los saqueos a los comercios, los "cacerolazos", las "asambleas populares". Las manifestaciones tuvieron su mayor eclosión en los episodios del 19 y 20 de diciembre.[11] El 19 de diciembre, luego de un discurso pronunciado por de la Rúa en el que declaró el estado de sitio, se produjo un cacerolazo masivo en diferentes barrios de Buenos Aires y muchos vecinos marcharon hacia Plaza de Mayo a medianoche, donde confluyeron con grupos piqueteros y otros sectores sociales en una movilización espontánea. El gobierno intentó aplacar la furia popular con la renuncia de Cavallo, pero el anuncio no fue suficiente. A la mañana del 20 de diciembre, con una multitud congregada, el gobierno ordenó reprimir y desalojar la Plaza de Mayo, y se produjo una batalla campal de los manifestantes con la policía que se prolongó por varias horas de combate. Finalmente, de la Rúa decidió renunciar y se retiró de la Casa Rosa a bordo de un helicóptero. Simultáneamente se produjeron manifestaciones y estallidos en las provincias de Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe, Entre Ríos, Neuquén, Chubut, Río Negro, Tucumán, Corrientes, Misiones y Mendoza (Azcurra 2021: 26). La represión durante esas dos jornadas dejó más de cien heridos y seis muertos en Capital Federal, a los que se suman otros treinta y seis asesinatos por fuerzas de seguridad en el resto del territorio nacional. Unas cuatro mil quinientas personas fueron detenidas en todo el país y liberadas progresivamente hasta el 21 de diciembre (Azcurra 2021: 26).

[11] Aunque se deben destacar otros sucesos previos. La jornada del 12 de diciembre, cuando miles de piqueteros cortaron rutas en el Gran Buenos Aires, Rosario, Tucumán y Mar del Plata, mientras trabajadores estatales, docentes, estudiantes, taxistas, comerciantes minoristas y otros desarrollaron diversas acciones de protesta por todo el país. Las dos facciones de la Confederación General del Trabajo (CGT) y la Central de los Trabajadores Argentinos (CTA) decretaron un paro general el 13 de diciembre para exigir el fin del "corralito" (medida que había inmovilizado los sueldos de los trabajadores). Numerosas marchas se sucedían por todas partes, algunas con graves enfrentamientos con la policía. A esto se sumaron, a partir del día 14, los saqueos, extendidos por once provincias, que, aunque fueron una reacción popular genuina, en algunos casos se documentó la complicidad de referentes políticos barriales y de la policía (Adamovsky 2021: 297, Novaro 2009: 612). Al finalizar la oleada se contaron dieciocho muertos a manos de la policía o de los dueños de comercios y cientos de heridos.

Según Adamovsky, aunque algunas interpretaciones consideran que fue una revuelta de las clases medias motivada por el "corralito", se trató más bien de una rebelión popular plural y múltiple en su composición social (2021: 298). La crisis suscitó una trama de acontecimientos, diversas estrategias de resistencia y formas inéditas de autoorganización, lucha y solidaridad: manifestaciones masivas, escraches contra los políticos, ataques a bancos y multinacionales, intervenciones y performances artísticas, cortes de ruta, tomas de edificios y de fábricas, cacerolazos, puebladas, asambleas populares, movimientos sociales como el de piqueteros y el de empresas recuperadas. Fueron tiempos de alianzas, contactos y luchas conjuntas entre sectores medios empobrecidos, obreros, pobres, desocupados. María Moreno considera que el "que se vayan todos", consigna gritada en las protestas del 19 y 20 de diciembre, no debe ser entendido en sentido literal, sino como un haiku: "una condensación extrema de sentidos múltiples y de fecunda resonancia" (2021: 16). Esa precipitación indignada que arrojó a las multitudes a ocupar las calles "aspiraba, aun en sus versiones más nihilistas, a un sueño de refundación" (Moreno 2021: 9).

0.4. Lecturas, coincidencias y debates de la crítica

Tal como anticipé en la primera sección de esta "Introducción", la crítica y la investigación literarias constatan que la literatura argentina de los años noventa y los comienzos del siglo XXI incorpora como tema de interés y como material de representación las transformaciones políticas, económicas y sociales suscitadas en el país a partir de los gobiernos de Menem y de la crisis del 2001. Las lecturas hablan de ciertos cambios en la literatura argentina que se interesa por representar el propio presente (Sarlo 2007, Horne 2011) y por "ofrecer un testimonio o un documento del mundo contemporáneo" (Horne 2011: 11), construye etnografías de los temas que trae el presente como novedad (Sarlo 2007), alberga otros sujetos y territorios —como la isla urbana—, otras temporalidades y configuraciones narrativas, que muestran el mecanismo de la división social y global, la mezcla y la contaminación (Ludmer 2010); exhibe la atracción hacia los marginales de la sociedad y la reaparición de figuras subalternas, a la vez que plantea el dilema sobre la representación de la otredad (Masiello 2001); recoge en sus páginas el tendal de cuerpos precarizados que el salto modernizador de las políticas económicas neoliberales estaba dejando afuera de las

formas tradicionales de inclusión y reconocimiento estatales (Rodríguez 2017, 2022); se interroga sobre cómo nombrar la precarización y la aparición de nuevos sujetos sociales que atraviesan las ciudades —los cartoneros, los piqueteros, las multitudes— (Monteleone 2018), y de este modo ilustra "la manera en que las transformaciones del país en esa década y media de neoliberalismo y globalización impactaron en el inconsciente colectivo y sus productos culturales" (Reati 2006: 14).

Los estudios críticos que han observado estas tendencias de la literatura argentina además convergen en algunas hipótesis interpretativas. En primer lugar, se reconoce una modificación del sistema de representación que implica un distanciamiento de los procedimientos propios del realismo para optar por otros dispositivos estéticos, o una exploración del realismo que se mixtura con otras modalidades —como lo fantástico, o los procedimientos heredados de las vanguardias. De este modo, se resalta que la literatura recupera temas, materiales y problemas propios del realismo, pero lo hace poniendo en discusión la función social, pedagógica o moral que suele asociarse con ese régimen estético. Sylvia Saítta considera que, si la tradición que se ha ocupado de narrar la pobreza —una línea en la que incluye la literatura social del grupo de Boedo, los escritos periodísticos de Roberto Arlt, la novela *Villa miseria también es América* de Bernardo Verbitsky y algunos cuentos de Haroldo Conti— adscribía fuertemente a la representación realista y otorgaba una función social para la literatura, en cambio, en los años noventa "se inauguran modos de representación alejados de los procedimientos realistas pero que aun así dan cuenta de la sociedad en la que se inscriben" (2006: 90). Saítta analiza las representaciones de la pobreza y de la villa miseria en novelas —*El aire* de Chejfec, *La villa* de Aira— que escogen estrategias desrealizadoras, el extrañamiento y lo fantástico, y de ese modo realizan el proyecto de la literatura social "sin apelar a los facilismos del panfleto de denuncia o de la crónica periodística" (2006: 101). Francine Masiello da cuenta de "una transición en los estilos de representación", que oscilan entre un deseo por una totalidad modernizante y la celebración del pastiche posmoderno, y exploran las posibilidades de lenguajes alternativos que se nutran de la materialidad de la voz popular (2001: 16, 39). Según Masiello, "el sujeto subalterno que los escritores construyen se resiste a ser asimilado por los valores canónicos de la ficción realista, y también ofrece una manera de

cuestionar los valores éticos de la literatura y los proyectos sociales en los tiempos contemporáneos" (2001: 39).

También Beatriz Sarlo, al postular un cambio del eje de interés de la ficción argentina que abandona la obsesión interpretativa sobre el pasado reciente y se vuelca sobre la representación etnográfica del presente, destaca que los escritores analizados, como Fogwill y Aira, tienen una mirada documental, pero "realizan sobre ese potencial documental torsiones desrealizadoras distintas" (2007: 474). Edgardo Berg, en su estudio de la construcción de la ciudad en una serie de relatos, reconoce que en la actualidad "se ha dado un cambio en los modos de representación de la experiencia urbana", que podría trazarse en el recorrido que va del realismo a las hipótesis del *fantasy* o a los modos sesgados o laterales de la ciencia ficción contemporánea (2009: s/n). Fernando Reati pone énfasis en los desarrollos de las distintas variantes del género literatura de anticipación, tales como la ciencia ficción especulativa, la antiutopía, la distopía, porque allí se produce "un desplazamiento cronológico que nos lleva hacia el porvenir y nos hace ver el mundo real reflejado en el espejo levemente deformante de futuros hipotéticos para producir un comentario irónico sobre el presente" (2006: 15). Luz Horne estudia la emergencia de una estética realista en la narrativa latinoamericana contemporánea, que "quiere producir un realismo pero de otro modo", y para eso retoma muchas de las estrategias de las vanguardias y las usa de un modo diferente al que tenían en sus contextos originales (2011: 20). Horne advierte que se trata de una vuelta a los temas clásicos del realismo relacionados con lo bajo y la escoria social, pero de un modo no pedagógico sino "despiadado", "sin caer en el didactismo que le quitaba a la mirada naturalista su potencialidad política" (2011: 32, 16).

En segundo lugar, las lecturas críticas advierten que es en la literatura donde se pueden observar las transformaciones políticas y sociales, porque aparecen allí de forma anticipatoria, con mejores resoluciones que en los otros discursos del intercambio comunicativo, de las ciencias y las disciplinas; porque la literatura habla de lo social "en su propia lengua, para decir otra cosa" (Rodríguez 2022: 20). De este modo otorgan un poder diferencial a la literatura y al arte al momento de expresar los procesos históricos y sociales. Reati postula que la literatura es "una de las formas más iluminadoras que adopta el imaginario en cualquier sociedad" (2006: 13), resaltando que el valor de la novela de anticipación radica tanto en la fértil imaginación con que se anticipan futuros

posibles como en la descarnada mirada crítica que se arroja sobre la escena contemporánea del país (2006: 19). Saítta concluye que, si bien *La Villa* no es una novela realista, da cuentas de una realidad social y económica de un modo que ni una crónica periodística ni un informe sociológico podrían hacer (2006: 101). Masiello considera que existe una clase de poder especial que reside en la conjunción de literatura y ética: "el arte y la literatura nos obligan a pensar en estrategias de resistencia interpretativas, útiles para interrogar el pasado y conducir a un futuro posible" (2001: 32). De modo tal que, según Masiello, la experimentación cultural provoca formas de pensar que llegan a encuadres alternativos para aprehender las formas sociales (2001: 33). Rodríguez expresa que su libro *Señales de vida* pretende ser una "reivindicación del poder de la literatura y del arte en general" y que las ficciones analizadas activan la lengua para "hacer aparecer un cambio sentido e imaginado por los escritores y escritoras antes de poder ser gestionado conceptualmente por otros discursos" (2022: 16, 14). Según Rodríguez, la literatura pertenece al mundo, está inmersa en la vida y tiene la habilidad de moverse entre flujos cruzados de enunciación, de percepción e imaginación para registrar las intensidades de los futuros en ciernes, "tal vez por eso tiene más para enseñarnos sobre las mutaciones subjetivas que atraviesan una época que las ciencias económicas, las ciencias humanas o el psicoanálisis" (2022: 15).

En el estado de las investigaciones y los estudios críticos sobre el tema propuesto se destaca el libro ya mencionado *Postales del porvenir* de Fernando Reati, que indaga, en un conjunto de novelas argentinas producidas entre 1985 y 1999, las anticipaciones, proyecciones y reflexiones críticas que reflejan el presente de un país neoliberal y globalizado. Reati analiza la desaparición de las fronteras nacionales y los tipos de Estado (o su ausencia) que se representan en la literatura cuando se imagina el porvenir nacional en la época de la globalización; las imágenes de la ciudad en crisis y las nuevas relaciones de los sujetos con la cultura urbana, además de observar cómo, a contrapelo de las postales de la modernización, las novelas de anticipación ofrecen inquietantes urbes distópicas, posapocalípticas, "guetoizadas", internacionalizadas o invadidas por la naturaleza. En este estudio también se exploran los modos en que la ficción alerta sobre las consecuencias de la farandulización de la política, convertida en práctica comunicacional de seducción, y cómo las transformaciones del lenguaje, registradas en los textos, expresan un traumático y generalizado sentido de pérdida ante la

desaparición paulatina de ejes identitarios específicamente argentinos, en el contexto de la globalización periférica.

Otro aporte es *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, editado por Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (2010), encargado de investigar los modos en que el mito fundacional del apocalipsis despliega un imaginario subyacente en muchas obras representativas de la literatura hispanoamericana de los siglos XX y XXI. De este volumen, que se ocupa de un variado corpus desde diversos enfoques, me interesan sobre todo el artículo de Pablo Decock (2010), donde analiza las novelas de César Aira deteniéndose en el carácter arbitrario y abrupto de sus finales, y los trabajos sobre la narrativa de Marcelo Cohen realizados por Alejo Steimberg (2010), que rastrea la presencia de marcas territorializadoras en la apropiación de la ciencia ficción que configura este autor, y por Annelies Oeyen (2010), que estudia las imágenes de la barbarie y la reformulación de un proyecto ético en "La ilusión monarca". De Annelies Oeyen también rescato su Tesis doctoral, titulada *Escrituras del derrumbe. Ciudades posapocalípticas: Marcelo Cohen y la narrativa argentina posdictatorial* (2011), donde indaga los imaginarios posapocalípticos concentrándose en el análisis de los escenarios urbanos, las estrategias de resistencia y las apuestas éticas presentes en un corpus que toma como eje a la obra de Marcelo Cohen pero también incluye novelas de Aira, Chejfec, Coelho y Pinedo.

En vinculación a la problemática de la pobreza destaco la importancia de las investigaciones promovidas por Fabricio Forastelli (2007, 2009, 2010) sobre la configuración de protocolos del tema de la pobreza en la crítica literaria y la literatura argentina, donde se indagan tanto las operaciones sobre materiales literarios para conformar cánones culturales como la institucionalización de prácticas y lugares profesionales del crítico en la industria cultural contemporánea. En cuanto a los estudios sobre las representaciones de la pobreza, valoro la contribución de Ana María Zubieta y su grupo de investigación en *Pobreza, exclusión y marginalidad. Representación en literatura y artes visuales* (2003), donde se analizan las figuras de pobres, excluidos y marginales, así como también las configuraciones del trabajo (sujetos con y sin trabajo, su saber y su hacer) en campos diversos como la novela, la crónica, el tango, las artes plásticas, el teatro y el cine. Este libro significa un aporte para pensar los modos de abordar las representaciones de la pobreza, trazar tradiciones en la literatura argentina

y contemplar el problema en otras manifestaciones culturales, pero no se ocupa de la narrativa argentina reciente, salvo una breve mención a la novela *La villa* que funciona como introducción al artículo de Zubieta donde estudia las representaciones del lujo, la riqueza y la ostentación en *La trama celeste* de Adolfo Bioy Casares. Zubieta (2008) ha analizado más ampliamente la novela de Aira en "Las tramas del ocio y el tiempo libre. La presencia de los medios" donde explora la configuración de una trama compleja de trabajo y desempleo, ocio y pasatiempos, así como también la presencia del consumo y las formas que asume la hipertrofia mediática en una serie de novelas argentinas contemporáneas.

Además, se debe reconocer la aparición de Historias de la literatura argentina que, desde diferentes perspectivas y recortes, abordan el periodo estudiado. En *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*, tomo siete de la colección *Literatura argentina siglo XX* dirigida por David Viñas, se propone leer la producción literaria del periodo en paralelo a la serie de acontecimientos histórico-políticos que marcaron el decenio de Carlos Menem hasta llegar a los hechos de diciembre de 2001 (Carbone y Ojeda 2010: 11). Aunque todos los capítulos del libro hacen aportes sobre el campo literario de las décadas del ochenta y noventa, me interesa especialmente "'Si habrá crisis, bronca y hambre…'. Literaturas urbanas" de Guillermo Korn, donde analiza *El aire* y *Puerto Apache* para rastrear las representaciones de una ciudad que ha sido transformada por una modernización excluyente y de los nuevos actores sociales que se hacen visibles en la trama urbana. Korn destaca que ambas novelas deshacen los prejuicios para narrar un territorio y, a los distintos tipos de carencias materiales características de la crisis social, agregan otras menos visibles: la violencia simbólica explícita en la eliminación de un nombre, el trastocamiento de los intercambios materiales y el surgimiento de nuevas textualidades, que constituyen otros modos de hablar de un territorio empobrecido (2010: 258).

El tomo doce de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigido por Jorge Monteleone, aborda las "escrituras de la aflicción y el trauma" que se producen durante la dictadura y la posdictadura. En la "Introducción", se anuncia que el volumen se ocupa de la literatura que "testimonia el trauma del acontecimiento de la 'desaparición' en el terrorismo de Estado y el triunfo del fundamentalismo de mercado como condicionamiento y límite fáctico de las democracias latinoamericanas" (Monteleone

2018: 12). En la sección “Narrativas del presente histórico”, entre otros temas, se estudian las “narrativas acerca de los sujetos sociales de las villas en la urbe o las representaciones ficcionales de la precarización económica” (2018: 13), fundamentalmente a través de las contribuciones de Paola Cortés Rocca y Fermín Rodríguez. “Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio”, trabajo que puede conectarse con otros aportes de Cortés Rocca (2011, 2014, 2016), aborda un corpus de textos —*La villa* de Aira, *La Virgen Cabeza* de Cabezón Cámara, *La boliviana* de Strafacce, *Dame pelota* de Rosetti— que comparten un tono cínico a partir del cual redefinir la cartografía del espacio nacional, ubicando en la villa el lugar por excelencia de la globalización y, al mismo tiempo, considerándola como un espacio que se descubre como reservorio de materiales y procedimientos estéticos. Según la autora, estas novelas proponen nuevas entradas que cuestionan la asociación inmediata entre subalternidad, violencia y victimización, y abordan un espacio como la villa para extraer de los tonos de la picardía y el humor ciertas estrategias de supervivencia, negociación y asociación, configurando nuevas utopías políticas. En “La imaginación de la crisis. Señales de vida en el fin de la historia”, Rodríguez estudia cierta literatura —*Vivir afuera* de Fogwill, *El aire* de Chejfec, *El desperdicio* de Sánchez, *La villa* y *Las noches de Flores* de Aira— que registra la descomposición de los imaginarios nacionales que la ola privatizadora de fines del siglo XX borraba, en favor de nuevos tipos de espacializaciones no organizadas en torno a la constitución nacional del territorio: son espacios de exclusión cargados de vida, codificados y regulados por un entramado de poderes y controles que ya no tienen al Estado nacional ni a las formas de habitar la nación como referencia fundamental para la producción de subjetividad. Según Rodríguez, la literatura expone las “señales del derrumbe”, “la percepción y la imaginación de la crisis” (2018: 240), y en esta dirección el capítulo puede relacionarse con la publicación posterior, *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*, donde el autor aborda las ficciones que “se hacen cargo, en vivo, de la percepción de una crisis que incluye la descomposición de los imaginarios civilizatorios y modernizadores que desde los años de formación de las culturas latinoamericanas definen lo que reconocemos y leemos como literaturas nacionales” (2022: 18-19). En este libro, a partir de los aportes de la biopolítica, Rodríguez indaga ficciones que hacen de la vulnerabilidad de lo viviente su material privilegiado y donde lo más importante es

> lo biológico, lo somático, lo sensorio-motriz, lo estético, la realidad biopolítica de lo corporal como objeto de un nuevo régimen de significación que junta cuerpos para mostrar que son cuerpos igualados por procesos materiales presubjetivos —aunque de ningún modo presociales— que tienen lugar dentro y fuera de ellos; procesos físicos y químicos, pero también económicos, biopolíticos, sexuales, que están operando una reconversión subjetiva a nivel colectivo (2022: 15-16).

Laura Arnés, Lucía De Leone y María José Punte eligen las figuras de la intemperie y de la revuelta para el volumen de la *Historia feminista de la literatura argentina* donde estudian el impacto que la visibilidad de los feminismos, las luchas por los derechos de las mujeres y de la comunidad LGTB y la fuerza del movimiento feminista tienen en la producción literaria, en la publicación y circulación de los textos, en el mundo editorial y las políticas culturales, así como también en los presupuestos de la crítica, los modos de leer y de construir Historias y archivos de la literatura. En la zona titulada "Des*h*echos neoliberales", donde se da protagonismo a los desperdicios humanos que fabrica la retirada del Estado (2020: 26), se destacan tres capítulos que se vinculan con los temas abordados en esta Tesis. En "En medio de descartes. Lo precario entre la vida y la muerte", Flor Minici (2020) considera las relaciones entre el cuerpo, el descarte, el trabajo y la diferencia sexo-genérica en textos recientes, prestando especial atención a las representaciones de formas del trabajo no consideradas productivas socialmente, como las tareas de cuidado, el paradigma del devenir mujer-cuidadora, la asociación entre cuidado y servidumbre y la figura de las "jefas de hogar" —cuidadoras al mismo tiempo que gestoras del hogar sin trabajo formal. Isabel Quintana (2020), en "Lo residual como gesto crítico: un porvenir de los restos", propone que la literatura del presente muestra un repertorio muy amplio de figuras del resto en relación con la vida, y analiza los residuos corporales, los cuerpos de mujeres violentadas y ejecutadas, que reaparecen como "retornantes" en textos como *Chicas muertas* de Almada y *Beya* de Cabezón Cámara; así como también las vidas que, en escenarios del postrabajo, pujan por reingresar al circuito de producción del que fueron expulsadas e inventan nuevas circulaciones de objetos y de sujetos, alianzas que confrontan la explotación y comercialización de los cuerpos, en las novelas *Boca de lobo* de Chejfec y *El trabajo* de Jarkowski. A este capítulo se pueden agregar otros aportes de Quintana (2007, 2012a,

2012b, 2016), donde recupera interesantes perspectivas, como las teorías de la biopolítica, el giro afectivo, los procesos de configuración subjetiva, los conceptos de identidad y de comunidad, para abordar literaturas que buscan aniquilar los dispositivos discursivos sobre los que se asienta una ideología de las emociones dando lugar a otras subjetividades que no necesariamente suponen una convivencia pacífica entre los personajes, sus afectos amorosos y el universo axiológico imperante.

En "Movimientos, afectos, sensaciones: para abordar la violencia del neoliberalismo", tercer capítulo que me interesa retomar de la *Historia feminista de la literatura argentina*, Francine Masiello (2020) piensa la literatura que se pregunta por las violencias en el contexto de políticas neoliberales, privilegiando un enfoque sobre el paisaje como eje movilizador de los afectos. Considera que ciertas producciones de mujeres —el filme *Zama* de Lucrecia Martel, las novelas de Selva Almada, la poesía de Alicia Genovese y de Claudia Masin— registran el impacto de la naturaleza en peligro, las catástrofes ecológicas y la violencia estatal, y observa cómo esas obras configuran las respuestas afectivas a los estímulos del medio ambiente y las maneras en que los sentidos registran los trastornos de nuestros tiempos. Además de los aportes mencionados, reconozco la proliferación de artículos críticos y trabajos presentados en eventos académicos donde también se indagan las cuestiones estudiadas en esta investigación, así como otros problemas que pueden observarse en los textos del corpus. Estas contribuciones más específicas están reseñadas en cada capítulo de la Tesis, cuando se abordan los cuentos y las novelas correspondientes.

Como ya anticipé, muchas de las contribuciones participan de cierta tendencia de la crítica y la investigación literarias que han instalado el problema del realismo como centro del debate y como categoría fundamental para pensar la narrativa argentina del presente. Las intervenciones indagan la conformación de la tradición realista en la literatura argentina, así como también la vigencia, los límites y las transformaciones del realismo en la narrativa contemporánea, proponiendo la emergencia de "nuevos realismos" o de múltiples "realismos adjetivados". La centralidad del realismo como problema de la literatura argentina puede retrotraerse a ciertas características del campo literario en la posdictadura. José Luis de Diego señala que Ricardo Piglia y Juan José Saer, dos de los escritores faro de las últimas décadas, han consolidado lo real como una dimensión que es menester explorar, problematizar y densificar. Por tanto, en la

producción literaria de los años ochenta, se desplazó el objeto de la discusión desde el realismo (y el valor representativo de la literatura) a lo real, y con esto ya no se trata de la fidelidad (realismo) o la ruptura (gesto vanguardista) respecto de lo real sino que se instala la incertidumbre, convirtiendo al interrogante en el principio constructivo de la representación (de Diego 2007: 271-272). En su estudio de las representaciones de la historia reciente en novelas publicadas entre fines de los setenta y comienzos de los ochenta, Beatriz Sarlo afirma que la narrativa de esos años se escribe en el marco de la crisis de la representación realista: "Incluso en escritores cuya perspectiva continúa siendo más afín con la del realismo, la conciencia de que ya no es posible una confianza ilimitada en las posibilidades de la representación suele marcar las elecciones constructivas" (2007: 329). Sarlo considera que son "ficciones interrogativas de lo real", textos que se vinculan por "un grado de resistencia a pensar que la experiencia del último periodo puede confiarse a la representación realista" y que eligen estrategias de ciframiento y modalidades oblicuas, como la alegoría y la metaforización (2007: 330, 345). Sylvia Saítta (2004) marca un segundo momento en el campo literario posdictatorial hacia 1987 con la emergencia de un nuevo grupo generacional, dividido entre los jóvenes "experimentalistas" de *Babel* (1988-1991) y los "narrativistas", editados por la Biblioteca del Sur de Planeta. Entre los rasgos que caracterizan a la narrativa de los escritores nucleados en la revista *Babel*, destaca "la ruptura con el pacto de mímesis del realismo" (2004: 248), lo que ratifica la importancia del problema de la representación para pensar la literatura del periodo.

Para reconstruir las discusiones sobre el realismo suscitadas en la crítica literaria debo referirme sobre todo a la publicación de *El imperio realista*, coordinado por María Teresa Gramuglio para la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik (2002), la lectura crítica de este volumen que realiza Miguel Dalmaroni (2002), el intercambio producido en las Jornadas "Realismos" que tuvieron lugar en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario (diciembre de 2005), algunas de cuyas participaciones fueron luego publicadas en el *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (2005), y la continuación de estos debates en *Realismos, cuestiones críticas*, editado por Sandra Contreras (2013). Por un lado, se observan los intentos por definir la categoría de realismo y deslindar los usos pertinentes de sus posibles expansiones abusivas. Con esta finalidad, Martín Kohan (2005) plantea una lectura de Lukács que, al

tiempo que recupera su dogmatismo y rigor teórico, discute su interpretación dominante como teoría del reflejo literario; y Graciela Speranza (2005) propone que actualmente, ya sepultada la ambición ingenua de imitar la realidad, hay nuevas vías de exploración de lo real, donde aparece la sospecha de su carácter insólito, singular e incognoscible. Además, las intervenciones se ocupan de pensar cuál es la serie del realismo en la literatura argentina y, con esta finalidad, organizan diversos linajes y tradiciones. Por ejemplo, Gramuglio plantea que el periodo que se inicia a fines del siglo XIX y culmina en los años treinta del siguiente se caracteriza por la emergencia y consolidación de la hegemonía del realismo, y considera como exponentes más significativos de esta tendencia a Sicardi, Payró, el sainete, el teatro social, Boedo, las revistas de izquierda, Gálvez, Lynch (2002: 7); Dalmaroni propone la serie Gálvez, Payró, el teatro nacional, la narrativa regionalista, es decir manifestaciones que "pertenecen más bien a la historia de la mala literatura" (2002: 442); y Martín Kohan delimita una tradición que tiene su inicio en Manuel Gálvez y continua con Roberto Mariani, Bernardo Kordon, Germán Rozenmacher, Jorge Asís, Silvina Bulrich, Dal Masseto, Guillermo Saccomano y llega hasta Sergio Olguín y Florencia Abbate (2005: 32). Por otra parte, Sandra Contreras (2005b, 2006, 2013) discute con estos linajes, caracterizados, según su parecer, por situar el clasicismo realista argentino en su momento más deprimido, y, en cambio, propone ubicar el punto clásico en su momento de máxima exigencia y armar una tradición alta cuyo comienzo estaría en Arlt, siguiendo la propuesta de un "realismo visionario" arltiano de Analía Capdevila (2004) y luego daría un salto a Salvador Benesdra, según los estudios de Nora Avaro donde postula a *El traductor* como "la gran novela realista de la literatura argentina post R. Arlt" (2005: 36). Otro de los puntos de la discusión es dónde podrían ubicarse las manifestaciones del realismo en la narrativa argentina contemporánea: mientras Kohan propone como exponentes *La experiencia sensible* de Fogwill y *Vértice* de Gustavo Ferreyra, Speranza rescata *Plaza Irlanda* de Eduardo Muslip y *Literatura y otros cuentos* de Martín Rejtman, Avaro considera a Salvador Benesdra como "el gran realista", Delgado habla de "realismos" que tienden a ser más bien "personales" y ve en el "desrealismo" de Aira y el "rerealismo" de Saer los "dos grandes modelos para el narrador argentino actual" (2005: 55), y Contreras pretende indagar qué hace con la ambición de realismo la obra de César Aira (2004, 2005a, 2006, 2013, 2018).

Me parece importante destacar algunas constantes del estado de las investigaciones sobre el tema. En principio, a excepción de los libros *Postales del porvenir* de Fernando Reati y *Señales de vida* de Fermín Rodríguez[12], la mayoría de las contribuciones críticas son lecturas aisladas, atomizadas y dispersas, que se ocupan de uno o dos textos en forma particular, sin proponer caracterizaciones extendidas o abarcadoras, sin establecer líneas de relación entre diversas zonas de la narrativa de las últimas décadas, sin indagar el problema en un campo de más amplio alcance. Además, la mayoría de los aportes, y muchas veces los más interesantes, se inscriben en la tendencia de la crítica literaria que privilegia el realismo como dispositivo dominante de lectura, de modo tal que abordan qué concepción del realismo aparece en los textos, cómo se apropian, replican, distorsionan o subvierten las características del realismo, qué experimentaciones realizan con los modos de representación, avizorando la aparición de realismos a los que se imprimen nuevos rasgos o de realismos con torsiones desrealizadoras. Otra constante que prevalece en el estado de las investigaciones sobre el tema es la concepción de la literatura y la sociedad como áreas susceptibles de ser escindidas y puestas en relación. Muchos trabajos proponen un análisis de las representaciones del contexto histórico y social en los textos literarios, sin discutir o explicitar cómo se concibe el problema de los vínculos entre literatura y sociedad y qué se entiende por "representación". De modo tal que prevalecen lecturas que ponen el foco en las representaciones de los sujetos sociales empobrecidos y de los territorios periféricos en términos de correlación o ilustración de ciertas transformaciones históricas ya conocidas y explicadas de antemano.

A partir de estas tendencias y constantes, la Tesis propone una serie de desplazamientos al momento de configurar la perspectiva analítica: de un análisis particular, focalizado y fragmentario al intento de trazar mapas más amplios, armar constelaciones de narrativas organizadas por problemas comunes; indagar rasgos

[12] *Postales del porvenir* de Fernando Reati de alguna manera funciona como inspiración y prefigura las líneas de esta investigación, aunque el tema se construye a partir de la cuestión del género y se restringe a novelas de anticipación distópicas producidas en el marco temporal que va de 1985 a 1999. *Señales de vida* salió publicado cuando el manuscrito completo de esta Tesis ya estaba finalizado y se encontraba en proceso de revisión, aunque trabajos previos ya anticipaban algunas de sus hipótesis (Rodríguez 2017, 2018, 2021). El volumen de Fermín Rodríguez puede pensarse como un proyecto escrito en paralelo al desarrollo de esta investigación, que tiene importantes vinculaciones con los temas estudiados aquí y que alumbra muchas de las ideas que planteo.

centrales, líneas convergentes, puntos de quiebre, gestos de ruptura y desplazamientos en la literatura del periodo. Además, se propone un corrimiento de los modos dominantes de lectura, que descentre el eje del realismo, es decir que se desplace de los interrogantes que plantean qué se recupera del realismo y qué se transforma, subvierte o abandona, y de las interpretaciones que valoran los textos por distanciarse de la tradición realista o por abonar la proliferación de nuevos realismos; para atender a otras dimensiones y preguntas apenas previstas cuando el realismo captura la atención y se torna foco de los debates. Por último, se pretende propiciar un desplazamiento desde una mirada concentrada en el estudio de las representaciones, y por tanto subsidiaria de una concepción donde la literatura y la sociedad son entendidas como áreas separadas, susceptibles de abstracción, delimitación y comparación, a un análisis de las configuraciones de la experiencia, donde la literatura, como actividad social y material, participa en la construcción de la experiencia y testifica los modos en que el "carácter social" es efectivamente sentido en términos de vivencia presente. Como adelanté, para construir esta perspectiva recupero los aportes de la teoría de Raymond Williams, fundamentalmente su concepción ampliada de la cultura como el proceso que incluye la totalidad de las prácticas y la noción de "estructuras de sentimiento" como una hipótesis metodológica central para pensar los vínculos entre literatura y sociedad.

0.5. Literatura, sociedad y "estructuras del sentir": perspectiva teórica y decisiones metodológicas

En la teoría materialista de la cultura, Raymond Williams propone una reformulación del concepto de cultura, que a la vez lo lleva a discutir ciertas concepciones imperantes sobre la literatura y los modos de estudiar sus relaciones con todo el conjunto de actividades que solemos llamar sociedad.[13] En *La larga revolución*,

[13] Es importante apuntar que este énfasis sobre la idea de cultura es parte de una constelación de intereses, prácticas, investigaciones y publicaciones que tienen lugar en la Inglaterra de la segunda posguerra. Raymond Williams se vincula con los orígenes de los Estudios Culturales, de los que, junto con Richard Hoggart y Edward Thompson, es considerado uno de sus "padres fundadores". Los Estudios Culturales no aceptan una definición disciplinar, más bien pueden ser definidos "por conjuntos de objetos, metodologías y problemas teóricos que navegan entre disciplinas diversas; pero también como sucesivas y polémicas colocaciones en distintos campos intelectuales (centralmente anglosajones), como una serie de trayectos intelectuales; en suma, tras cuarenta y cinco años de despliegue, como una historia" (Alabarces 2008: 85). Alabarces considera que los Estudios Culturales nacen de una doble fundación. La primera, entre fines de la década de 1950 y comienzos de la de 1960, remite a la aparición de un conjunto de obras y autores que instituyen un conjunto de objetos y problemas. Aquí se incluyen

Williams enumera tres categorías generales que pueden encontrarse en la definición de cultura: la categoría "ideal", que hace de la cultura un estado o proceso de perfección humana, en términos de ciertos valores absolutos o universales; la categoría "documental", que la define como un conjunto de obras intelectuales e imaginativas en las que se registran el pensamiento y la experiencia humana; la definición "social", según la cual cultura es la descripción de un modo determinado de vida, que expresa ciertos significados y valores no solo en el arte y el aprendizaje sino también en instituciones y el comportamiento ordinario (2003: 51).

Al momento de realizar un análisis de la cultura, Williams no elige imponer uno de los significados del concepto como definición exclusiva, sino que mantiene la vigencia y el valor de todos los usos. Las variaciones de significado y referencia en el uso de la cultura como término hablan de una genuina complejidad: cada uno de los tres tipos de

fundamentalmente algunas publicaciones que significaron un giro decisivo en el campo del debate sobre la cultura: *La cultura obrera en la sociedad de masas* (1957), donde Hoggart trabaja las relaciones entre las culturas obreras de la primera mitad del siglo XX y las publicaciones de masas, leyendo la cultura obrera como una matriz de reinterpretación y uso de la cultura de masas e incluyendo dentro de lo cultural aspectos cotidianos como la organización del espacio, la sexualidad o la función de la taberna; *La formación histórica de la clase obrera* (1964), donde Thompson define la clase como un proceso de construcción de una experiencia de lucha que se expresa en una cultura de clase; y *Cultura y sociedad* (1958) y *La larga revolución* (1961) de Williams, cuyos aportes se recuperan en esta sección de la Tesis (Alabarces 2008: 85-86). Sin embargo, Williams se resiste a describir la historia de los Estudios Culturales a través de los textos: no pueden fecharse sus orígenes considerando solo las publicaciones, sino que debe atenderse a todo un proceso con sus continuidades, retrocesos y avances. De este modo, Williams reivindica la importante actividad de los Estudios Culturales en el ámbito de la educación de adultos, que tiene algunos precedentes en los años treinta y se desarrolla ampliamente durante los años cuarenta, y en la que participaron tanto él como Thompson, Hoggart y muchos otros nombres que hoy han quedado olvidados (2002: 190-191). Otro aspecto que no debe dejar de mencionarse es la relación biográfica que Williams y Hoggart tienen con el mundo obrero, que debe enmarcarse en las transformaciones ocurridas en la Inglaterra de posguerra que promovieron el acceso a la educación superior de importantes grupos de hijos de la clase obrera. La segunda fundación que señala Alabarces es de carácter institucional y ocurre en 1964 cuando se inaugura el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos en la Universidad de Birmingham, bajo la dirección de Hoggart hasta 1968 y luego de Stuart Hall, otra figura fundamental del campo, hasta 1984. En este Centro se desarrolla una variedad de líneas de investigación, estudiándose la vida cotidiana, las subculturas juveniles, los estilos de vida del mundo obrero, la educación, la "desviación", los medios de comunicación. Este último tema se volverá central, más específicamente las investigaciones sobre la actividad de las audiencias, sobre todo en la descendencia norteamericana de los Estudios Culturales, donde se destacan las figuras de Lawrence Grossberg y John Fiske. Luego, durante las décadas de 1980 y 1990, se produce una "explosión de los Estudios culturales" en la que se asiste a un proceso de institucionalización (especialmente con la creación de una gran cantidad de departamentos específicos), a una profusa producción y edición de material bibliográfico, y a la consolidación de sus temas y objetos de investigación, los cuales participan en algunas de las principales modas teóricas, tales como el multiculturalismo y los estudios poscoloniales (Alabarces 2008: 87). Junto con este desarrollo se suscitan múltiples discusiones y debates sobre el estado actual de los Estudios Culturales, ya que, para muchos autores, su institucionalización implicó la despolitización, un acendrado teoricismo y una excesiva textualización, entre otras consecuencias.

definición apunta a esferas de hechos que no pueden desatenderse o excluirse, cada uno se corresponde con elementos reales de la experiencia. De este modo, según Williams, es necesario realizar un estudio de los significados y valores implícitos y explícitos en un modo específico de vida, mediante el análisis de la totalidad de la actividad humana creativa, es decir, no solo el arte y el trabajo intelectual, sino también otros elementos que no son considerados "cultura" según las otras definiciones, tales como la organización de la producción, la estructura de la familia, las instituciones, las formas de comunicación y comportamiento. Por otro lado, también es razonable un estudio del conjunto de obras intelectuales e imaginativas, sobre todo porque muchas veces este acervo documental es el acceso privilegiado para conocer sociedades pretéritas y etapas pasadas. Y finalmente, algunos elementos de la definición "ideal" son a su vez considerados relevantes. Precavido ante la posibilidad de identificar el proceso de la perfección humana con el descubrimiento de valores absolutos que no son otra cosa que los valores de una tradición o sociedad específicos, no por esto Williams reniega de la idea de evolución humana, con la que prefiere aludir a un proceso de crecimiento general del hombre como especie, rescatando aquellos significados y valores que pueden pensarse como universales porque significan un aporte radical y un enriquecimiento de la vida de los hombres.

Así, la operación de Williams consiste en una ampliación de la idea de cultura, tanto por la extensión de las esferas de hechos, significados, valores, prácticas y obras a los que hace referencia, como por la inclusión de las definiciones y usos variados del término cultura bajo el halo de un mismo concepto. Esto implica apuntar no a un análisis de ciertos elementos considerados en forma aislada y separados del resto, sino a un estudio de la totalidad de la organización humana en un lugar y momento históricos determinados. La cultura es entendida como un proceso total y complejo donde todos los elementos que la integran establecen relaciones dinámicas y activas. Entonces, lo que adquiere relevancia es el estudio de las relaciones entre las diversas actividades, donde el arte está allí junto con la producción, el comercio, la política, las instituciones, la formación de las familias, etc. y, en consecuencia, debe ser comprendido como parte de la organización en su conjunto.

Esto implica un importante desplazamiento para el desarrollo de los estudios literarios. En principio, se desarma el concepto restringido y especializado de cultura

como el espacio donde se producen las grandes obras de la humanidad, según el cual el estudio se aboca a los objetos intelectuales y artísticos, y se limita a los productos de la "alta" cultura, excluyendo todas las otras formas de expresión y de formación de significados y valores. Si, tal como desarrollé previamente, el análisis de la cultura comprende las relaciones entre los elementos de todo un modo de vida, ingresan al campo de estudio diversidad de obras, producciones, prácticas, instituciones. En este sentido, Williams puede ubicarse "entre los principales nombres de quienes abrieron las 'agendas' de la crítica cultural de los últimos veinte años del siglo XX", dirigiendo la atención a algunos temas desestimados a los que dedicó su interés: la cultura popular, la cultura de masas, las transformaciones provocadas por las modernas tecnologías de la comunicación (Dalmaroni 2004: 43). Los aportes de Williams contribuyen a la ampliación del objeto de estudio, desde la literatura y el arte hacia una gama más amplia de productos culturales sin jerarquías (la televisión, la propaganda, los medios masivos, las revistas y la prensa periódica), como a la consideración de cuestiones de género, cuestiones étnicas, entre otras (teorías feministas, teorías poscoloniales, teorías *queer*).

La otra operación que realiza Williams en torno a la idea de cultura debe vincularse con sus discusiones con la teoría marxista.[14] Allí donde la tradición más ortodoxa otorga

[14] Fundamentalmente en *Marxismo y literatura*, aunque también en otros momentos de su obra, Williams realiza un análisis de los elementos clave, la historia y la variedad de tradiciones del pensamiento marxista. Discute y reformula algunas de las proposiciones centrales a partir de las cuales el marxismo piensa la cultura: la distinción base y superestructura, la idea de determinación, la concepción del arte y el pensamiento como reflejo. En esta operación crítica, Williams atribuye la debilidad o el error de las proposiciones revisadas no a la teoría de Marx, sino a las lecturas, interpretaciones y tradiciones que se forjaron posteriormente a partir de su legado, es decir al periodo de transición que va de Marx al marxismo más ortodoxo y que implica un uso particular y explicativo de las nociones que fue ampliamente difundido. Por otro lado, para mostrar los aspectos problemáticos de esta utilización, recupera las formulaciones del propio Marx, dejando en evidencia los modos en que las interpretaciones posteriores del marxismo entran en contradicción o desatienden aspectos cruciales de la teoría y los escritos de su fundador. Otra operación importante es la recuperación y la reformulación de la noción de hegemonía de Antonio Gramsci. Según Williams, la hegemonía comprende las relaciones de dominación y subordinación según sus configuraciones asumidas como "conciencia práctica", de modo tal que las presiones y los límites de lo que puede ser considerado un sistema cultural, político y económico son percibidos por los sujetos como las presiones y los límites de la simple experiencia y del sentido común, constituyéndose en un sentido de la realidad para la mayoría de las personas de la sociedad. De este modo, Williams llega a definir la hegemonía como "todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo" (2000: 131). Además, la hegemonía es un proceso activo que debe estar siempre en un estado alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que amenazan su dominación, por eso su función primordial es un proceso de incorporación, mediante el cual las alternativas políticas y culturales y las numerosas formas de oposición y lucha son neutralizadas, transformadas, controladas. Para un desarrollo de estas cuestiones se puede revisar el trabajo "Repensar la cultura: Williams" (Sánchez 2014: 195-225).

a la cultura un lugar derivativo y subordinado, como mera reproducción de las condiciones sociales y económicas, Williams le asigna un lugar central en la producción de lo social, un carácter material y formativo, una activa participación en los procesos de lucha, conflicto y cambio histórico-social. Dalmaroni postula que la propuesta de Williams es "una de las teorías culturales que sostuvieron de un modo más insistente y esforzado que la cultura es una de las determinaciones materiales de lo social" (2004: 43). Altamirano y Sarlo señalan que, al considerar la cultura como campo material, Williams la instituye también como "espacio de conflicto", centrando una perspectiva de su análisis sobre los momentos de cambio y la transformación (1993: 29).[15]

La teoría cultural que propone Williams se organiza a partir de dos series de conceptos: tradiciones, instituciones y formaciones; dominante, residual y emergente. En primer lugar, construye la noción de tradición selectiva, para dar cuenta de una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta poderosamente operativa dentro del proceso de definición e identificación cultural y social (2000: 137). La tradición consiste en una selección e interpretación continuas, mediante las cuales, a partir de un área total posible del pasado y el presente, ciertos significados y prácticas son seleccionados, acentuados y reinterpretados mientras que otros son desatendidos, rechazados o excluidos. La tradición es vista entonces como una fuerza activamente configurativa y estrechamente vinculada tanto a las presiones y límites dominantes y hegemónicos como al presente,

[15] La recepción de la propuesta teórica de Williams en Argentina estuvo fundamentalmente ligada a la tarea de importación y difusión realizada por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo desde la revista *Punto de vista*, que ambos dirigieron. Altamirano y Sarlo hacen referencia en varias oportunidades a los modos en que se contactaron con la obra de Williams, instituyéndose como precursores que estudiaron este autor de manera "libresca y privada", allí por mediados de los setenta, cuando era prácticamente desconocido en el país (totalmente ajeno a las tendencias que prevalecían en la crítica literaria y cultural de esos años), y sus libros no habían sido traducidos al castellano (Altamirano 1988: 1, 1981; Sarlo 1979, 1993, entre otros). Además, ambos expresan que su atracción por la propuesta de Williams estuvo relacionada con la posibilidad de "salir del círculo virtuoso de la ideología francesa", es decir de cierta agenda teórica dominada por el estructuralismo de Barthes y Lévi-Strauss, Kristeva y la intertextualidad, la revista *Tel Quel*, el marxismo althusseriano y una lectura reduccionista de Foucault (Sarlo 1993: 12-13). Por otra parte, también vinculan su lectura de Williams con la coyuntura política en la que estaban insertos: "para nosotros esa salida 'culturalista' fue la única posible en los primeros años de la dictadura militar", "en esa relación inextricable de cultura y política, se abría una posibilidad de acción intelectual que adquiriera, al desplegarse, significación pública" (Sarlo 1993: 13). Para profundizar este tema, se puede consultar "La moda y la 'trampa del sentido común'. Sobre la *operación* Raymond Williams en *Punto de vista*" de Miguel Dalmaroni (1997), donde se analizan la difusión del materialismo cultural inglés llevado a cabo por la revista *Punto de vista* desde 1979 y las apropiaciones de los Estudios Culturales británicos realizadas en los trabajos de Beatriz Sarlo, en los que Dalmaroni observa un retorno de la teoría francesa, fundamentalmente del Barthes semiólogo de la vida cotidiana y de la cultura de masas.

al orden social y cultural contemporáneo.[16] Los otros dos aspectos de cualquier proceso cultural son las instituciones y las formaciones. Entre las instituciones formales, se incluyen la familia, la educación, las iglesias, las comunidades y los sitios de trabajo, los principales sistemas de comunicación. Las formaciones, definidas como tendencias y movimientos de la vida intelectual y artística, son consideradas por Williams como un factor de gran importancia para el análisis de la cultura porque asumen un papel cada vez más relevante en las sociedades desarrolladas complejas.

La segunda serie de conceptos –dominante, residual, emergente– puede relacionarse con el cuestionamiento de Williams a la reducción del proceso cultural a los lineamientos dominantes y efectivos. En contra de este enfoque, afirma que "ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana" (2000: 147). Por lo tanto, el análisis histórico debe considerar las complejas interrelaciones que existen entre los elementos de un proceso cultural tanto dentro como más allá de una dominación específica. Lo residual ha sido formado en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural como un efectivo elemento del presente. Lo emergente comprende los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. Tanto en lo residual como en lo emergente, es de crucial importancia discernir entre los elementos que forman parte de la cultura dominante, ya sea porque han sido incorporados o porque constituyen una nueva fase, y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición. Aun cuando resulta sumamente difícil distinguir cualquier elemento significativo que vaya más allá o en contra de lo

[16] La tradición resulta el medio de incorporación práctico más poderoso: uno de los procesos decisivos de una hegemonía particular consiste no solo en construir una tradición selectiva sino fundamentalmente en presentar esta selección como "la tradición", como "el pasado significativo", omitiendo los intereses y valores específicos, incluidos los de clase, que han regido esta operación. Además, se encuentra fuertemente conectada con el presente: la tradición selectiva de una sociedad tenderá a estar ligada al sistema de intereses y valores, así como también a los límites y presiones, propios de un orden contemporáneo. El sentido hegemónico de la tradición es un proceso deliberadamente selectivo y conectivo que ofrece una versión del pasado con el objeto de justificar y confirmar el presente. Por lo tanto, una parte fundamental de toda actividad cultural consiste en la lucha por y contra las tradiciones: el reconocimiento de los intereses selectivos, la recuperación de áreas descartadas, el cuestionamiento de las interpretaciones reductivas, etc.

dominante, Williams reconoce que la existencia de la práctica cultural emergente es innegable.

En el primer capítulo de *La Larga revolución*, Williams revisa el desarrollo histórico de la idea de creatividad porque la considera una palabra clave en el debate sobre la cultura y, más específicamente, en la discusión sobre los modos de comprender las relaciones entre el arte y la sociedad. La revisión de esta palabra lo lleva a postular que la "imaginación creativa" es una capacidad que compartimos todos los hombres, mediante la cual procuramos ver, entender y organizar nuestro medio, fundamentalmente las nuevas cosas y relaciones, aquellas para las cuales no contamos con descripciones convencionales y establecidas. Es decir, y tal como anticipé en el comienzo de esta "Introducción", el proceso creativo de percepción y descripción de las nuevas experiencias es una función vital y necesaria: la experiencia debe encontrar una organización para poder realizarse y a la vez su descripción implica darle una forma comunicable, de modo tal que pueda ser transmitida y compartida con otros. Por lo tanto, el esfuerzo creativo es parte de un proceso humano general, que sucede cotidianamente en la vida de todos los hombres y se lleva a cabo por muchos caminos: el arte, el pensamiento, la ciencia y el proceso social ordinario.

Este nuevo enfoque de la percepción y la comunicación es sumamente relevante para Williams porque significa entender "la actividad creativa del arte en términos de una creatividad humana general" (2003: 40). Esto significa concebir la comunicación como un punto crucial del arte, ya que cuando el arte comunica se ofrece y se recibe activamente una experiencia humana. Además, implica una redefinición del estatus del arte que lo desplace de ese lugar especial, inusual y extraordinario donde se lo suele ubicar, separado del resto de las actividades cotidianas. Según Williams debemos entender el arte en términos de organización de la experiencia, y por tanto como una entre muchas otras de las maneras en que realizamos la descripción y comunicación de nuestro mundo. Por lo tanto, el arte y la cultura son prácticas ordinarias que deben vincularse con los otros elementos de la organización humana general. De esta forma, el enfoque propuesto por Williams implica revisar los modos en que han sido pensadas, y estudiadas, las relaciones entre el arte –o, en nuestro caso, la literatura– y la sociedad.

Para Williams, el error principal de los enfoques predominantes consiste en discriminar dos elementos, la literatura y la sociedad, como si fueran áreas separadas,

susceptibles de abstracción y de delimitación, y en establecer luego relaciones entre ellas. Este modelo ha devenido en dos modos de proceder, que invierten el lugar que asignan a los términos, pero mantienen la lógica de separación. Así, por un lado, buena parte de la historia se escribió a partir del supuesto de que los cimientos de la sociedad, sus dispositivos políticos, económicos y sociales, constituyen el núcleo central de los hechos, tras lo cual puede considerarse el arte como "una ilustración o correlación marginal" (Williams 2003: 55). Por otro lado, las historias de la literatura y el arte efectúan "una clara inversión de este proceder": ponen de manifiesto que estas disciplinas desarrollan sus propias leyes, y luego esbozan "algo que se denomina el 'fondo'", o que suele llamarse "marco contextual" o "contexto histórico", y que vendría a ser lo que en la historia general se constituía como "núcleo central" (Williams 2003: 55). Sin embargo, más allá de la inversión y las reivindicaciones, queda vigente, y persiste, la separación del arte y lo que solemos llamar sociedad. Y allí es donde Williams sitúa la intervención de la teoría cultural.

El arte, por un lado, y la sociedad, por el otro, nociones hoy asumidas como apriorísticas, son históricamente rastreables y deben ponerse en discusión: "estas categorías […] y las formas convencionales de su separación e interrelación derivada, son precisamente lo que una teoría cultural útil impugna de manera más esencial y específica" (Williams 2002: 202). Porque, en primer lugar, Williams considera que la "sociedad" es "un todo engañoso": si el arte es parte de la sociedad, no hay al margen de él "una totalidad sólida" con la cual pueda relacionarse y compararse (2003: 54-55). Pero, además, no podemos afirmar realmente que conocemos una forma o un momento determinado de la sociedad si no conocemos el arte del periodo: el arte se encuentra allí con la producción, el comercio, la política, la formación de familias y muchas otras actividades; de modo tal que "todos los actos del hombre constituyen una realidad general dentro de la cual se incluyen tanto el arte como lo que solemos llamar sociedad" (Williams 2003: 75-76). Por lo tanto, según Williams, "no hay elementos que podamos abstraer y separar del resto" (2003: 54), debemos atender a la totalidad de la organización humana, la vida como un todo en un espacio y un tiempo determinados. Entonces, no se trata de establecer vinculaciones entre áreas previamente escindidas, sino de estudiar "todas las actividades y sus interrelaciones" (Williams 2003: 55). Estudio donde se restablecen las relaciones dinámicas y activas, y las actividades, en lugar de ser

abstraídas y jerarquizadas en orden de prioridad, “se ven en un auténtico pie de igualdad” (Williams 2003: 56).

Así pues, se deben vincular los estudios específicos con el proceso cultural como totalidad e interrogar qué dice el arte al analizar las relaciones entre todos los elementos que conforman la organización total, real y compleja. Según Williams, el arte hace sonar diferente la historia de una sociedad y expresa ciertos elementos de la organización que “solo podrían haberse expresado de ese modo” (2003: 55), o que “la sociedad, en su carácter general, no podía expresar” (2003: 76). Williams considera que podemos aprender mucho de la vida de otros lugares y tiempos, pero, no solo ciertos elementos “serán siempre irrecuperables”, sino que, además, aquellos que se recuperen, serán rescatados “como abstracciones”, “como un precipitado” (2003: 56). Es decir, podemos reconstruir lo que Williams, siguiendo a Fromm, denomina “el carácter social”, el sistema valorado de comportamientos y actitudes vigente en determinada época. Y también podemos recuperar lo que, siguiendo a Benedict, denomina “patrón de la cultura”, aquella selección y configuración de intereses y actividades que, en ese periodo, genera la organización de un modo de vida. Sin embargo, en las palabras utilizadas –“sistema”, “configuración”– no deja de resonar el carácter cristalizado y formal de estos elementos, y la condición abstracta de su recuperación. Es decir, aun cuando “el carácter social” y “el patrón de la cultura” sean reconstruidos, queda algo que no estamos recuperando: “la experiencia concreta a través de la cual estos se viven”, “esa sensación vívida de la calidad de la vida en un lugar y un momento determinado” (2003: 56). Para dar cuenta de esta experiencia es que Williams propone la noción de “estructura de sentimiento”.

Al abordar la idea de “estructura de sentimiento”, Williams se detiene especialmente en la justificación de los términos que utiliza: “es tan sólida y definida como lo sugiere el término ‘estructura’, pero actúa en las partes más delicadas y menos tangibles de nuestra actividad” (2003: 57). Además, agrega que, en ese sentido particular de la vida, todos los elementos se encuentran “en solución”, “como partes inseparables de una totalidad compleja” (2003: 56), conformando una comunidad de experiencia. Y aquí adquieren importancia la literatura y el arte, porque la expresión de ese sentido vital real es “más probable en ellas que en cualquier otra parte” (2003: 75). Williams afirma entonces que la noción de “estructura de sentimiento” presenta una

especial relevancia con respecto al arte y la literatura porque allí, y en un número significativo de casos, el "verdadero contenido social" es de "este tipo presente y efectivo", y, por lo tanto, no puede ser reducido a sistemas de creencias, instituciones o a relaciones generales explícitas sin que "ello suponga pérdidas" (2000: 156).

De este modo, al tiempo que promueve una ampliación de la idea de cultura, una desjerarquización de las prácticas y objetos culturales y una concepción del arte como experiencia ordinaria, Williams no deja de otorgar cierta condición diferencial a los hechos estéticos. En sus estudios de la cultura, atiende a los aspectos específicos de la literatura: las formas y las convenciones, los modos de organización; a la vez que afirma estar convencido de que "los análisis más penetrantes serían siempre aquellos cuyo objeto fuesen las formas, específicamente las formas literarias" (2012: 46). Y esta condición diferencial se observa también en su concepción del arte y la literatura como "actividades humanas primordiales", ya que pueden lograr la articulación no solo del sistema social sino también de su sentido vital real (2012: 44). El arte puede incluir al "carácter social" como algo vivido y experimentado, del mismo modo que puede contener elementos de la experiencia social que pueden situarse más allá de los elementos sistemáticos reconocibles en cualquier sitio (2012: 44). Así, puede que en el arte y la literatura hallemos expresados los "sentimientos que la sociedad, en su carácter general, no podía expresar", o "la mera constancia de las omisiones", o las "pruebas de los atascos y problemas no resueltos de la sociedad" (Williams 2003: 75-76). La literatura expone "esa vida común e inalienable", esa "estructura de sentimiento", que no se ajusta completamente a las instituciones y a las ideas (Williams 1997: 227), que no se corresponde con gran parte de la organización social ordinaria y sus relaciones generales explícitas, o que manifiesta relaciones conflictivas con el "carácter social"; algo más cercano a lo todavía no expresado y lo inexplicable que a cualquier descripción articulada y formal.[17] Porque, según Williams, "lo explicable, después de todo, es el

[17] Miguel Dalmaroni ha estudiado esta zona de la teoría de Williams a partir de la noción de "resto". Propone como hipótesis que "'literatura' refiere no sólo a una serie de prácticas y dispositivos culturales sino además a una clase de acontecimiento que, como en otras experiencias emparentadas con el arte, *resta*. El resto es ese 'suplemento', ese 'incalculable', que se efectúa y nos afecta como tal porque nunca hay para él, en rigor, una *memoria* de 'significaciones establecidas'" (2009: 15, cursivas en el original). Dalmaroni organiza un linaje para esta hipótesis que puede remontarse a Marx y su formulación de que la condición humana reside en su carácter excedentario, y que incluye a pensadores como Lacan, Derrida, Agamben, Didi-Huberman, así como también a Jorge Panesi y Tamara Kamenszain en la crítica argentina (ver Dalmaroni 2009).

sistema, que consciente o inconscientemente hemos fabricado" (1997: 63). Lo inexplicable, aquello que se sustrae al sistema de creencias; lo que queda, y no puede ser situado con facilidad, lo que se desajusta, se evade del acople y se fuga, es posible que ocurra cuando acontecen la literatura y el arte.

Los conceptos y los planteos de Williams son oportunamente enriquecidos y matizados con categorías tomadas de otras propuestas teóricas —explicadas en cada capítulo—, tanto para distanciarme de las lecturas críticas dominantes, como para focalizar en aspectos particulares del corpus seleccionado. Me refiero específicamente a los aportes de Butler (la noción de precariedad y su teoría de los marcos normativos de reconocimiento), Foucault (los modos de subjetivación de la razón neoliberal, la construcción del sujeto "anormal" y de la figura del monstruo), Kristeva y Foster (la noción de abyección y su lugar en la literatura y el arte contemporáneos), Rancière (los cambios en la ficción moderna, la repartición de lo sensible, las relaciones entre la poética de la ficción y su política), Barthes (los conceptos de doxa y paradoxa y de deseo de lo neutro), Deleuze y Guattari (la dimensión micropolítica, los niveles molar y molecular y la producción de subjetividad en el capitalismo), Benjamin y Didi Huberman (la memoria como arqueología y como montaje).

0.6. Derivas de la literatura argentina de los años noventa y comienzos del siglo XXI. Algunas hipótesis iniciales

1. La literatura argentina de los años noventa y las primeras décadas del siglo XXI da cuenta del cambio social a través de las transformaciones de la experiencia y de los modos de subjetivación política. La literatura se arroja a "sentir el cambio", configurando los registros sensoriales de las mutaciones políticas, económicas, sociales, espaciales y culturales.

Al constituirse como registro sensorial del cambio, la literatura explora las relaciones de dislocación, malestar, incongruencia y conflicto entre la racionalidad neoliberal y la experiencia; testifica el proceso por el cual el neoliberalismo se construye como una racionalidad rectora, como horizonte de lo posible, lo necesario y lo real, alterando las más amplias y diversas dimensiones. Y expone cómo esa construcción hegemónica entra en tensión con la vivencia tal como es efectivamente sentida por las subjetividades que aparecen en los relatos.

Asimismo, la narrativa argentina amplía el campo de lo visible al exhibir que el neoliberalismo no solo diseña un programa político-económico, sino que además avanza en la producción de las subjetividades y en la organización de los modos de vida. La literatura configura las transformaciones en el nivel micropolítico, mostrando los embates del neoliberalismo en la economía subjetiva y en la política del deseo (Guattari 1995, 2013). En este sentido, permite explorar los entrecruzamientos entre lo macro y lo micro, entre el orden molar y el molecular (Deleuze y Guattari 2012, Guattari 1995, 2013). Las ficciones seleccionadas construyen los modos en que la dimensión macropolítica —las medidas estructurales, como, por ejemplo, la transformación del modelo de acumulación, las alteraciones en el mercado de trabajo, la reorganización territorial, la retracción del Estado como garante de los derechos básicos y la reducción de su participación en la distribución de bienes y servicios; el proceso privatizador y la reapropiación por parte del mercado de tareas realizadas por el Estado— tiene efectos en las vidas comunes y en las existencias particulares. Se narran las formas en que la razón neoliberal impacta en las percepciones del mundo, las sensibilidades, los comportamientos, las trayectorias, las disposiciones, los deseos y los proyectos de sujetos menores, intrascendentes, sin rasgos de heroicidad.

2. La literatura argentina de los años noventa y las primeras décadas del siglo XXI se constituye como registro sensorial de los cambios sociales no en términos representacionales —la literatura como representación, correlación o ilustración de las condiciones políticas, económicas y sociales de un periodo— sino a través de ciertas operaciones y configuraciones estéticas (Williams 2000, Racière 2011, 2015). Se puede avizorar el cambio en las siguientes operaciones que la literatura realiza: la configuración de un devenir espacial de la experiencia y del territorio como principio constructivo de los relatos; la redistribución de los límites que demarcan los sujetos y las vidas que se alojan en las ficciones; el privilegio de la alteridad como problema, que torna a la narrativa laboratorio de exploración de las relaciones sociales atravesadas por las diferencias (de clase, de raza, de sexo-género); la proyección de formas alternativas de subjetivación y de construcción de lo común, en disputa con los regímenes dominantes.

2.1. El espacio se constituye como principio constructivo que modifica los demás elementos de la composición: posibilita y organiza el desarrollo de la trama, de modo

tal que la lógica narrativa replica la gramática del movimiento territorial; impacta en las temporalidades que se espacializan, entrando en tensión con las pautas cronológicas y la linealidad tempo-causal; configura los personajes, su caracterización y su trasformación subjetiva. Las ficciones construyen un devenir espacial de la experiencia: el territorio habilita determinados desplazamientos (la caminata urbana, el tránsito del conurbano al centro de Buenos Aires, el viaje de la ciudad a un pueblo bonaerense), implica el reconocimiento de las fronteras geográficas, sociales y simbólicas, y dispone los cruces que disputan esos límites. El espacio impacta en la construcción de las subjetividades, posibilita la atribución identitaria y también las experiencias de extranjería y desubjetivación. En las narrativas predominan escenas de extrañamiento frente a un paisaje que ha mutado y que no permite el reconocimiento topográfico, la identificación y la pertenencia. Las ficciones trabajan un continuo espacial —la casa, el barrio, la fábrica, el pueblo/la ciudad, el país— que multiplica las figuraciones de la decadencia, el deterioro y las ruinas de adentro hacia afuera y viceversa, estableciendo múltiples refracciones de la descomposición política, económica y social. El privilegio del espacio se observa además en la construcción de ficciones situadas que erigen a la villa y al barrio como zonas narrativas. Los territorios precarios generan formas de ocupación, circulación y producción propias, así como también tácticas de supervivencia, de gestión comunitaria y de resistencia. De esta forma, el espacio es una fuerza organizadora de las acciones narrativas, de las subjetividades, de las relaciones sociales, de los modos de hacer, percibir y sentir, y de los devenires posibles de las vidas.

2.2. La literatura efectúa una redistribución de los límites de lo visible y de lo narrable, organiza nuevas configuraciones del campo de inclusiones y exclusiones (Racière 2011, 2019). Las ficciones alojan a los sujetos sociales afectados por la pobreza, o en proceso de empobrecimiento, precarios y vulnerables, asolados por la miseria, la inestabilidad, la fragilidad y la desprotección. Se incluyen a los jóvenes inadaptados, ociosos, condenados al fracaso permanente, subjetividades huérfanas que no reconocen legado y desorientadas respecto al porvenir. Aparecen también sujetos atravesados por la circulación del dinero, en forma de déficit, carencia, préstamo, tretas para la sobrevivencia; sujetos convertidos en mercancías, que se calcan sobre los regímenes de consumo para ser significados y reconocidos; sujetos hipotecados por la deuda o que venden su fuerza de trabajo por salarios miserables. Así pues, las ficciones

se pueblan de sujetos marginales, olvidados, un poco anómalos, demasiado imperfectos, incapaces para desempeñar los roles asignados y para servir a la lógica del capital. La literatura se desborda hacia los márgenes y hacia lo abyecto, y, a partir de este corrimiento de las fronteras, pone en escena el funcionamiento de la racionalidad neoliberal: la exclusión de las vidas como restos desechados por el modelo, la producción de una multitud de seres potencialmente descartables (Butler 2006, 2018a).

2.3. La literatura otorga a la alteridad un lugar central y dispone múltiples escenas de encuentro, contacto, negociación, interacción y vinculación entre sujetos signados por las diferencias sociales, económicas, culturales, raciales y de sexo-género. El acto de visión y el problema del reconocimiento son elementos fundamentales en las narrativas, sobre todo cuando se refieren a la alteración del tejido social. Las ficciones dan cuenta de un límite que es, como mínimo, doble: distancia social y frontera perceptiva, de modo tal que están atravesadas por las tensiones entre visibilidad e invisibilización, entre saber y no saber, entre el deseo de conocimiento y lo incognoscible. La aparición de los "otros" (pobres y precarios) significa un quiebre que conmueve a los personajes de los relatos, reconfigura los registros perceptivos y los marcos normativos del reconocimiento (Butler 2010), a la vez que impacta en las experiencias sensibles y el tráfico de los afectos.

La aprehensión y la caracterización de los "otros" asume diferentes matices. a) Se vincula con la "cultura del peligro" y con procesos de alterificación donde los "otros" asumen figuraciones monstruosas y son construidos como amenaza, asociados con la criminalidad, la enfermedad, la suciedad y lo siniestro, actualizando el repertorio de miedos, fobias y aversiones sociales. El pobre-monstruo significa una puesta en peligro de lo "normal" y lo familiar, del orden simbólico y social, de los códigos de civilidad, las pedagogías disciplinarias, los marcos legales y la moralidad dominantes. b) Se vincula con la percepción de la pobreza como población "objeto" de daños y modos de reparación compensatoria: los "otros" generan empatía, compasión, gestos de protección, ayuda y cuidado. c) Se vincula con la visión idealizada y romantizada de la pobreza, promoviendo procesos de acercamiento, identificación y mimetización con los "otros" (volverse villero, botellero, vagabundo, lumpen, linyera). d) También aparecen ficciones donde los "otros" generan fascinación y curiosidad y se tornan objeto de una empresa etnográfica: son observados y registrados por los protagonistas, quienes

imprimen sus propias categorías mentales y sus lenguas a la interpretación de las vidas ajenas.

2.4. Las ficciones se interrogan por las determinaciones sociales, la construcción de las identidades y las formas de vida bajo las codificaciones de la razón neoliberal, el dominio del mercado y los procesos de valorización del capital, el impacto del binarismo de género y la heteronorma. Las narrativas exponen trayectorias vitales que se desvían de los registros referenciales dominantes y desarticulan los lenguajes normativos, para explorar otras formas de subjetividad, de producción de vida, de construir territorialidades, de tejer lazos afectivos y de organizar lo común.

3. Todos los rasgos postulados anteriormente permiten avizorar la presencia de modalidades emergentes de trazar los vínculos entre literatura y sociedad.[18] La literatura seleccionada se distancia de los gestos de denuncia y de condena, de la búsqueda de hipótesis interpretativas, de las explicaciones históricas y sociológicas, de los juicios evaluativos. No pretende "representar" los problemas sociales, testimoniar la violencia social y política; interpretar los modelos, las tradiciones y los destinos del país; construir relatos épicos o heroicos, dar voz a los que no tienen voz en la distribución de los discursos sociales. Los textos privilegian la construcción de un dispositivo narrativo y ficcional que no puede cesar de contar historias mínimas de manera microscópica. De modo tal que el registro sensorial del cambio se configura en los múltiples entrecruzamientos entre lo privado y lo público, lo personal y lo político, las historias íntimas y la historia reciente del país.

Estas hipótesis generales se articulan y especifican en las tres zonas con las que se organiza la estructura de la Tesis, identificadas, como ya adelantamos, con tres figuras: mutaciones, desbordes y dislocaciones. La sección denominada "mutaciones" da cuenta de cómo la literatura configura las transformaciones políticas, sociales, económicas, espaciales y culturales, los modos en que el proceso de cambios vertiginosos y

[18] Al hablar de "modalidades emergentes" supongo el concepto de "elementos emergentes" que propone Raymond Williams cuando organiza el análisis de la cultura a partir de dos series de nociones: tradiciones, instituciones y formaciones; dominante, residual y emergente. Para un desarrollo de estas categorías se puede consultar el quinto apartado de esta "Introducción", titulado "Literatura, sociedad y 'estructuras del sentir': perspectiva teórica y decisiones metodológicas", específicamente las páginas 70 y 71.

acelerados impacta en las vidas, las subjetividades y las relaciones sociales, alterando el orden del mundo conocido, familiar y previsible. “Mutaciones” atiende a los modos de narrar dos de las transformaciones predominantes del periodo: las modificaciones del espacio urbano y de la sociedad, afectados por una dinámica de fragmentación y desigualdad y por el avance de una pobreza masiva y heterogénea. El capítulo uno, titulado “Esa sensación de extranjería. Ciudad, desplazamiento y extravío”, aborda *La villa* de César Aira y *El aire* de Sergio Chejfec, y se corre de las lecturas dominantes, que privilegian la lógica de la representación y la clave temporal, para postular que ambas novelas muestran un devenir espacial de la experiencia. En esta dirección, estudia cómo se construyen el espacio urbano y sus fronteras, y las diversas maneras de usar, habitar y transitar la ciudad; además cómo la reconfiguración del espacio se vincula con la alteración del tejido social, cómo se narran las percepciones y las interacciones entre sujetos atravesados por las diferencias sociales, cómo se caracterizan a los sujetos pobres y precarios. También se analizan los espacios intersticiales que emergen en la ciudad (la villa, los ranchos en las terrazas, las ocupaciones de terrenos) en tanto tácticas territoriales de supervivencia; así como las distintas posibilidades materiales y simbólicas de apropiación del espacio como recurso económico (figuras de cartoneros y botelleros). Finalmente, el capítulo aborda los modos en que los cambios topográficos y sociales afectan a las subjetividades, que deben resignificar sus vivencias del espacio ante la alteración del paisaje urbano.

El capítulo dos, “Ficciones afectivas y perceptivas de lo precario. Pobreza, reconocimiento y monstruosidad”, indaga, en *La guerra de los gimnasios* de César Aira, “El fin de la palabrística” y “Cuando aparecen Aquéllos” de Marcelo Cohen, “El carrito” y “El chico sucio” de Mariana Enriquez y “Tomacorriente” de Juan Diego Incardona, cómo se configuran las experiencias de la pobreza y los modos en que la precariedad impacta en las vidas, produce un reordenamiento de los cuerpos y de las conexiones afectivas, atraviesa las subjetividades —expuestas a la incertidumbre creciente, a la desprotección, a la inestabilidad— y dispone las formas que adquieren las relaciones sociales, sobre todo las posibilidades de percibir, conocer y nominar a los “otros”. El capítulo se interroga por el problema epistemológico de la aprehensión de las vidas, al analizar cómo las ficciones trabajan los cruces entre la precariedad y el régimen perceptivo que permite o deniega la aprehensión del otro social, cómo además exhiben

las afectaciones que se producen a partir de la percepción de los sujetos precarios: los sentimientos, las amenazas, los miedos y los peligros suscitados por el avance de la precarización.

La segunda sección, denominada "desbordes", se ocupa de la disolución de las fronteras y de los modos en que la literatura corre los límites trazados para ampliar los regímenes de lo perceptible y de lo inteligible. Explora narrativas que se deslizan hacia los bordes donde aparecen nuevas subjetividades, vidas, territorialidades, cuerpos, que no entraban en los mapas de lo visible, o no eran considerados dignos de ser narrados según el modelo jerárquico de la ficción y la partición de lo sensible que diferencia tipos de humanidad (Rancière 2015, 2019). El capítulo tres, "Deseos de abyección. Hacia una poética del desperdicio", plantea un "deseo de abyección" como rasgo emergente de una zona de la literatura argentina de las tres últimas décadas, para analizar narrativas donde se observa cierta fascinación por la villa y los barrios periféricos, por las vidas arrojadas a la desprotección y a la vulnerabilidad, por las subjetividades populares, precarias y villeras. El capítulo propone un mapa de textos que pueden enmarcarse en esta tendencia y se concentra en el análisis de *Impureza* de Marcelo Cohen y *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara para indagar los modos en que se configuran los cuerpos, las subjetividades y los territorios abyectos, además de abordar la construcción de un dispositivo focal y enunciativo que se arroja hacia los márgenes, produce proximidad, narra desde adentro otorgando protagonismo a las miradas, las voces y las lenguas precarias y plebeyas.

"Peligrosas pasiones. La construcción de etnografías cínicas", capítulo cuatro de esta Tesis, estudia *Boca de lobo* de Sergio Chejfec y *Rabia* de Sergio Bizzio, proponiendo un desplazamiento de los protocolos de lectura que privilegian el problema del realismo, para atender a otras dimensiones y colocar en el centro los siguientes interrogantes: qué poblaciones convocan las ficciones, cómo son caracterizados los sujetos subalternos, menores e intrascendentes (la obrera de la fábrica, la sirvienta, el obrero de la construcción); cómo se narran las pasiones intensas y los devenires sensuales que experimentan estas subjetividades; cómo se abordan las diferencias de clase, de raza, de sexo-género; cómo se configuran la alteridad, las relaciones de dominación, las violencias corporales, simbólicas y verbales. El capítulo concibe a ambas novelas como "ficciones etnográficas", que trabajan las relaciones con los otros sociales y culturales

en tanto afán cognoscitivo, y en esta dirección se analiza cómo se apropian de la figura del etnógrafo y de estrategias como la observación participante, y muestran los riesgos, los límites y las dificultades de ese cometido etnográfico.

"Dislocaciones", tercera sección de la Tesis, se ocupa de cómo la literatura trabaja las complejas vinculaciones entre ideología, lenguaje y experiencia. Privilegia narrativas que exponen las relaciones entre lo que expresa la racionalidad neoliberal respecto de los sujetos, su lugar en el repertorio social y su proyecto de vida, y los modos en que estas determinaciones son transitadas en la experiencia. Son, además, narrativas que manifiestan cómo las subjetividades se ven conmocionadas ante la crisis que altera los paisajes de lo familiar, las trayectorias vitales, la disposición del dinero y los accesos a los servicios sociales, la organización de lo público, los modelos y los destinos del país. En esta sección también se indagan las dislocaciones efectuadas en los modos de percibir y contar la historia reciente: el descentramiento de la dimensión macropolítica, de los grandes acontecimientos y los escenarios del conflicto social para privilegiar lo micro y lo mínimo como modalidades de mostrar los efectos de la crisis. El capítulo cinco, "Los hijos de la noche. Figuraciones de la juventud en los años noventa", postula una constelación de textos conformada por los cuentos "Barras" y "Literatura" de Martín Rejtman y las novelas *El amor nos destrozará* de Diego Erlan, *Los años que vive un gato* de Violeta Gorosdicher, *El invierno con mi generación* de Mauro Libertella, *Estamos Unidas* de Marina Mariasch, *En la pausa* de Diego Meret, *Agosto* de Romina Paula y *Los años felices* de Sebastián Robles, para analizar cómo se configura la experiencia de la juventud, la trayectoria de formación y la educación sentimental en vinculación con el contexto de los años noventa. El capítulo indaga cómo la producción de modos de subjetivación neoliberal —la hegemonía del sujeto consumidor, empresario de sí mismo, productivo y exitoso— impacta en las subjetividades y modeliza la existencia; cómo los jóvenes protagonistas de los relatos están atravesados por estos mandatos y a la vez los experimentan en términos de inadecuación y conflicto. Además, se estudian los usos desviados del género novela de aprendizaje, lo que permite concebir a estas narrativas como "avatares de una de-formación" que se dirimen tanto a nivel de las historias y los personajes como de los procedimientos estéticos. Se analizan la construcción de las relaciones entre padres, madres e hijos, las conexiones entre familia,

tragedia, trauma, secretos e infelicidad, así como también la aparición de otros modos de componer los vínculos y los roles, de otros trazados y contactos afectivos.

"A la altura de nuestra intimidad. Narrativas sobre la crisis del 2001", capítulo seis de la Tesis, parte de una reconstrucción de las selecciones literarias, las hipótesis y las jerarquizaciones presentadas en los estudios más difundidos sobre los vínculos entre la literatura argentina y los episodios del 19 y 20 de diciembre del 2001; y ejerce un corrimiento de los protocolos de lectura, fundamentalmente del realismo como dispositivo de interpretación y valorización de los textos. Propone un mapa alternativo de las narrativas de la crisis que recupera zonas omitidas, invisibilizadas o no del todo atendidas por la crítica, conformado por *Miles de años* de Juan José Becerra, *La intemperie* de Gabriela Massuh, *Lumbre* de Hernán Ronsino, *El desperdicio* de Matilde Sánchez e *Indeleble* de Paula Tomassoni. El capítulo analiza los modos en que la literatura configura los acontecimientos del 2001, atendiendo especialmente a la dimensión personal, íntima y subjetiva que se privilegia en los relatos, a la construcción de un paradigma indicial y a los procedimientos de desvío, mixtura, montaje y desfase, mediante los cuales se componen las memorias y los registros sensibles de la crisis.

A. MUTACIONES

Capítulo 1. Esa sensación de extranjería.
Ciudad, desplazamiento y extravío

1.1. Ciudades leídas: *La villa* de César Aira y *El aire* de Sergio Chejfec

Son muchos los términos que se han acuñado al momento de pensar las transformaciones de las ciudades durante la última década del siglo XX y los comienzos del siglo XXI. "Ciudad global" (Sassen 1999), "ciudad informacional" (Castells 1995), "archipiélagos", "territorio red" (Mongin 2006), "megaciudades", "ciudades multifocales y policéntricas" (García Canclini 1995, 2007, 2008), intentan dar cuenta de los cambios que imprime la globalización, en un contexto de dispersión geográfica de las actividades económicas, donde las grandes ciudades se vuelven centros de concentración de las funciones de mando y de intercambio transnacional. García Canclini (2007) propone la noción de "dualización urbana" para evidenciar la separación entre la ciudad global y la ciudad local marginada e insegura, la distancia entre quienes pueden participar de la integración a los circuitos de comercio, consumo y comunicación y quienes quedan descolgados, arrinconados en sus reductos locales. De este modo términos como "ciudad dual" muestran la segregación que provocan los procesos globales en los países de América Latina durante los años noventa, las tensiones entre impulsos a la participación más competitiva en un mercado mundial de innovaciones tecnológicas, culturales y sociales y, por otro lado, políticas hacia adentro que segmentan cada vez más desigual y asimétricamente la población (García Canclini 2007: 100). Para referirse a Buenos Aires se habla de la "ciudad de los negocios", un modelo que ha convertido el espacio y las infraestructuras públicas en objeto de negocio e inversiones privadas (Gorelik 2004: 193, 209-210), o de la "ciudad de las mercancías" (Sarlo 2009), para dar cuenta de cómo el mercado y la privatización encuentran su signo más visible en el *shopping center*, al tiempo que las calles se pueblan de artesanos, manteros, vendedores ambulantes, espacio de transacción informal entre los que menos tienen. Ciudad fragmentada, ciudad insular, ciudad amurallada, ciudad mosaico, ciudad *patchwork*, son algunas de las muchas imágenes que se han creado para mostrar cómo Buenos Aires se ve atravesada por un proceso de segmentación y compartimentación, donde megaproyectos urbanísticos y nuevos complejos

habitacionales de alto ingreso contrastan con crecientes enclaves y bolsones de pobreza (Gorelik 2004, Prévôt Schapira 2001, Prévôt Schapira y Cattaneo Pineda 2008, Svampa 2001, 2002).

La villa (2001) de César Aira y *El aire* (1992) de Sergio Chejfec son dos de los textos que más se han escogido para analizar los modos en que la literatura argentina da cuenta de estas transformaciones urbanas. Son muchos los trabajos que vuelven a estas novelas para pensar los vínculos entre narrativa argentina y los cambios sociales del menemismo, poniendo el énfasis en las representaciones de la ciudad, así como también en los modos de narrar la pobreza —la villa y los cartoneros en *La villa*, la aparición de viviendas precarias en las terrazas de los edificios, los asentamientos ubicados en el casco urbano, el reemplazo del dinero por el vidrio para las transacciones comerciales en *El aire*. Estos análisis abordan la construcción del espacio, privilegiando especialmente dos modos de lectura: la lógica de la representación y la clave temporal.

Sylvia Saítta escoge estas dos novelas para postular su hipótesis de que la narrativa argentina escrita a finales del siglo XX incorpora como uno de sus temas de reflexión el escenario socio-cultural abierto después del final de la década menemista (2006: 90). Saítta concibe su publicación como un momento clave o bisagra que, no solo le permite constatar la representación en la literatura argentina de las modificaciones en la estructura urbana y de los procesos que condujeron a la pauperización de vastos sectores de la población, sino también señalar un cambio en el sistema de representación: con la aparición de *El aire* de Sergio Chejfec y *La Villa* de César Aira "se inauguran modos de representación alejados de los procedimientos realistas pero que aún así dan cuenta de la sociedad en la que se inscriben" (2006: 90). Beatriz Sarlo, al proponer la disyunción historia/etnografía para pensar las novelas que son leídas como "lo nuevo" de la literatura argentina, plantea la idea de *La villa* como representación etnográfica del presente. Según Sarlo, mientras en los ochenta se instaló la pregunta por la historia y la interpretación sobre el pasado reciente como preocupación fundamental, en los noventa asistimos a un cambio del eje de interés de la ficción argentina: "leyendo la literatura hoy lo que impacta es el peso del presente", el cual aparece "no como enigma a resolver sino como escenario a representar" (2007: 473). Fogwill y Aira se convierten en escritores fundamentales para comprender este pasaje: "escriben en el escenario de la actualidad, de lo que está sucediendo en el momento" (2007: 474). Sarlo

destaca *La villa* y *Las noches de Flores* como las "novelas-crónica" de Aira, entendidas como imaginación etnográfica que reconstruye "las formas que el presente trae como novedad": los cartoneros y el *delivery* (2007: 475, 474). Esta lectura reaparece insistentemente forjando una línea de continuidad interpretativa. Por ejemplo, Elsa Drucarrof resalta la dimensión representativa/ etnográfica de la novela: "el presente no es una fuente de conflictos e interrogantes sino un material más por representar", "todo aparece en su obra de un modo sólo aparentemente 'etnográfico'" (2011: 246).[19] Annelies Oeyen destaca que, en las descripciones de los cartoneros, "Aira es bastante fiel a los hechos" y "maneja un registro casi documental" (2011: 182).

Por otro lado, están las lecturas que señalan la presencia de estrategias desrealizadoras. Esta idea está esbozada en la propuesta de Sarlo cuando admite que *La villa* y *Las noches de Flores* "se socavan a sí mismas en los tercios finales desmintiendo su etnografía" (2007: 475), ya que finalmente realizan sobre su potencial documental torsiones desrealizadoras. Esta hipótesis, que se encuentra ya habilitada en las lecturas de Sarlo y de Saítta cuando señalan cambios en los modos de representación, aparece nuevamente en los trabajos donde se analiza la villa como "un lugar de ensueño", "un universo enigmático" o "laberinto mágico" (Saítta 2006: 100, Oeyen 2011: 178, 185, también en Muñiz 2008, 2009; Vitagliano 2007). En este sentido, se suele marcar un desliz entre el momento realista/ documental y las torsiones que derivan la narración hacia otros rumbos, cercanos al fantástico.[20]

[19] Aquí Drucaroff recupera la lectura de Sarlo, pero luego cuestiona las representaciones de la pobreza realizadas por Aira, cuando incorpora la marginalidad y el hambre que trajo el modelo económico de Menem en una máquina narrativa que "todo lo trivializa, todo lo festeja moderadamente" a la vez que va "registrando las novedades" (2011: 246). La autora discute los modos en que Sarlo "celebra la frivolidad de Aira", "con una insensibilidad social que asombra" (2011: 247). La interpretación que Sarlo hace de Aira es retomada por Drucaroff porque su disenso no pasa por el diagnóstico sino por "las presuposiciones políticas profundamente reaccionarias que su lectura deja leer" (2011: 247).

[20] La cuestión del realismo en Aira merece un estudio aparte, que dé cuenta de la especificidad de su poética y de los modos en que el problema reaparece a lo largo de su obra. Sandra Contreras (2002, 2004, 2005a, 2006, 2018) propone que el signo más notorio de la intransigencia artística de Aira es su apuesta al valor supremo de la invención y que el impulso que define esta literatura es un deseo o una vocación de realismo: suspendiendo la pregunta misma por la representación entendida como forma, fracasada o no, de aprehensión de lo real, el realismo de Aira quiere funcionar como un dispositivo orientado a la producción de un efecto de real. Según la autora, este efecto resulta de la figuración de una inmediata conexión con la realidad, pero también de la postulación de un método que tiene como aspiración incorporar "fragmentos de realidad" (2006b: 19). Además de esta hipótesis de Contreras que proclama una "vuelta al realismo" en la literatura de Aira, son varias las aproximaciones que se han dedicado a este tema, en la línea de la lectura de Contreras o proponiendo otras interpretaciones del lugar de lo real y el realismo en la poética del autor (Estrin 1999, Sager 2013, 2014, 2021; Speranza 2006, Fernández 2012, 2022). También se ha abordado la transformación del realismo en *La villa*, sobre todo a partir de la

Beatriz Sarlo también inaugura lecturas sobre *El aire* de Chejfec, cuando reconoce el homenaje a Martínez Estrada y postula que la novela hace girar el imaginario urbano de la literatura argentina. Así, según Sarlo, *El aire* puede leerse como una "alegoría urbana" (2007: 393) y son varias las interpretaciones que focalizan esta dimensión, observando una desfamiliarización del paisaje habitual, que se manifiesta fundamentalmente en el avance paulatino de la naturaleza sobre lo urbano (Reati 2006: 112, así como también Saítta 2006, Jajamovich 2007, Korn 2010, Oeyen 2008, 2011). Estas lecturas de *El aire* han insistido en el carácter anticipatorio, premonitorio y aún "profético" de la novela, por tanto, suelen ubicar la narración "en tiempo futuro" (Sarlo 2007: 393).[21] Saítta se refiere a "la ciudad que *El aire* anticipa a comienzos de la década del noventa" (2006: 99) y Reati lee la novela como "una de las propuestas más sugerentes sobre las mutaciones futuras de la ciudad", en el capítulo dos, titulado "La ciudad *futura*" de *Postales del porvenir* (109, cursiva mía). Mariana Catalin formula que el relato explora la futuridad en relación con un realismo que puede considerarse "profético": "la novela logró 'ver' (en el sentido de videncia) una forma de pobreza que

formulación de realismos "adjetivados" o matizados con distintas expresiones. Stegmayer (2009) propone leer la novela a partir de la noción de "realismo táctico" —recuperando la idea de táctica y su diferencia con la estrategia que plantea Michel de Certeau—, de modo tal que, en su apropiación del realismo, Aira habría operado una práctica del desvío en el uso, un atentado contra la propiedad de un concepto. Arce (2011) considera que en Aira lo político está en la alquimia que busca un pedazo de real en un mundo saturado de irrealidad, y que siempre se trata del trayecto entre dos dimensiones que la conciencia moderna ha separado críticamente: lo imaginario y lo real. Tabarovsky (2013) observa la tensión entre dos órdenes de discurso en un conflicto que nunca se resuelve: el orden de la revelación maravillosa y el orden de las coordenadas y los datos, es decir, el momento realista de la novela. Según este autor, el realismo no es un fin en sí mismo, sino que es funcional para que, por contraste, se ilumine el registro maravilloso. Vitagliano (2007) habla de un "realismo deletreado" o "alfabético" y un "realismo enloquecedor", y formula que la representación mimética en Aira no se basa sobre la presuposición de lo general y de un tipo, sino que hace hincapié en la pura singularidad, ya que construye particularidades todas diferentes entre sí. Cortés Rocca retoma una escena de *La villa* —la reproducción diminuta de la empleada doméstica en el espejo— para proponer que el espejo de la mímesis clásica resulta intervenido por la miniatura, la descontextualización, la repetición mecánica y el malentendido, de modo tal que se desplazan las preguntas por el realismo y la representación: "la novela de Aira no es el espejo de la crisis, sino el marco de mostración de las zonas de visibilidad e invisibilización de las vidas precarizadas" (2018: 221). Fernández (2022) observa en la novela "un tipo de realismo experimental": si bien al comienzo hay un movimiento etnográfico, con el avance de la historia se cortan las señales más directas para desplegar los hechos hacia el estado de creación pura o de una invención privilegiada, donde aparecen figuraciones siniestras, especulaciones fantásticas, el cuento de hadas, la miniatura.

[21] Por ejemplo, Jajamovich expresa que *El aire* puede leerse "no como reflejo de una transformación urbana que la preexiste, sino en muchos aspectos, anticipándose a elementos de la misma" (2007: 2); Korn formula que "*El aire* preanuncia una situación que se efectivizó unos años después" (2010: 261); Oeyen considera que Chejfec extrapola y radicaliza los aspectos negativos del presente en un futuro donde todo ha empeorado: "La novela anticipa un mundo exhausto en el que irrumpe la decadencia" y de ese modo "la obra se ha revelado, además de anticipatoria, casi profética" (2011: 80).

vendría después" (2014: s/n). Esta visión realista, según Catalin, no supone casualidad sino premonición, entendida como una orientación de la narración hacia el futuro (2014: s/n). Edgardo Berg agrega que "la visión del futuro" que configura la novela es "retro" porque contiene un residuo rural, una fuga hacia el pasado preurbano (1998: 31-32, 2003). Y, en otros casos, se concibe la novela como ficción posapocalíptica que induce a "reflexionar sobre las agendas inconclusas del proceso modernizador" y encierra "una advertencia sobre el rumbo de la historia nacional" (Reati 2006: 110, 182, 116; Oeyen 2011).

Como anticipé, considero que estas lecturas de *La villa* y *El aire* —que en general se inscriben en una línea de continuidad con los trabajos de Sarlo y Saítta— pueden pensarse desde la lógica de la representación y el predominio de la clave temporal. En principio, presuponen la existencia de un "escenario socio-cultural" que es objeto de representaciones literarias, es decir un espacio para recorrer con mirada de cronista y registrar etnográficamente o un espacio de proyección de las visiones del futuro, o de las advertencias premonitorias. Es decir, las lecturas quedan mayormente capturadas por cierta búsqueda de correspondencias: en contraste con ese escenario socio-cultural ya dado y constituido históricamente es que la literatura puede funcionar como registro etnográfico o anticipación alegórica. Pero, además, son lecturas que se organizan en clave temporal, donde el tiempo es susceptible de ordenamientos lineales y donde se priorizan las periodizaciones trazadas por los relatos históricos. En este sentido, la literatura es ubicada en determinada coordenada de esa temporalidad y funciona dando cuenta de ella de algún modo: presenta lo que está aconteciendo como novedad actual bajo la forma de registro o prefigura inminentemente lo que está por suceder en el paisaje social de la Argentina menemista.

Ahora bien, una aproximación desde los aportes de Raymond Williams —perspectiva teórica central de esta Tesis— induce a leer las novelas ejerciendo ciertos deslizamientos respecto a esta clave temporal-representacional dominante en las aproximaciones críticas. Primero porque procura mirar lo social no donde se manifiesta de modo más evidente sino "en otros lados", sustrayéndose de la propulsión a buscar paralelismos entre un escenario socio-cultural pre-existente y una literatura que lo registra, lo documenta, lo emula, lo prefigura o anticipa. Es decir, una lectura desde Williams concibe la literatura como un acontecimiento que hace presente aquello que

se escapa al orden de la representación y sucede a nivel de la experiencia. En este sentido, en este capítulo pretendo analizar las transformaciones del espacio urbano que se configuran en las novelas: cómo construyen la ciudad, las diversas maneras de usar, habitar y transitar el territorio; las fronteras espaciales, sociales y culturales. Además, me interesa observar cómo la percepción de las transformaciones urbanas permite avizorar también la alteración del tejido social, e indagar la construcción de los sujetos sociales atravesados por la pobreza y la precariedad; de los espacios intersticiales que emergen en la ciudad (la villa, los ranchos en las terrazas, las ocupaciones de terrenos) en tanto tácticas territoriales de supervivencia; de las distintas posibilidades materiales y simbólicas de apropiación del espacio como recurso económico (figuras de cartoneros y botelleros). En este capítulo también pretendo abordar cómo se narran las experiencias de los límites y los pasajes, las percepciones, encuentros e interacciones entre sujetos atravesados por las diferencias sociales; cómo los cambios topográficos y sociales afectan a las subjetividades y sus vidas, que deben resignificar sus vivencias del espacio ante la alteración del paisaje urbano habitual y conocido. En esta dirección, la perspectiva teórica adoptada posibilita repensar cómo se concibe la dimensión temporal y espacial en las novelas.

En el ensayo "La dispersión. Sobre la literatura del futuro como contigüidad", Sergio Chejfec cuenta que, cerca del fin de siglo, le consultaron cómo será la narrativa de los próximos mil años. Plantea que imaginar el próximo milenio literario requiere un candor análogo al que permite preguntarse por las escrituras del año siguiente. Desbaratadas las diferencias de escala, luego ejerce otro deslizamiento cuando minimiza el interrogante sobre el tiempo: "Del conjunto de incógnitas que el mundo puede ofrecer […] el porvenir es de los menos interesantes. […] La literatura es una forma de suspenderlo." (2005: 28). Chejfec, en este escrito y en buena parte de su obra narrativa y ensayística, construye una concepción espacial del tiempo, que puede observarse en el uso de imágenes geográficas, de mediciones y organizaciones espaciales para dar cuenta de las temporalidades. Así el próximo milenio es figurado como "un territorio fronterizo" (2005: 29). La proximidad pensada desde el sentido cronológico, como inmediatez temporal, carece de entidad para la narrativa; en cambio le interesa "lo próximo en tanto categoría espacial, como cercanía e incluso contigüidad" (2005: 28). La literatura del futuro sería para Chejfec una literatura dedicada, como un apremio, al

trabajo de inclinación hacia lo contiguo: "un leve pero categórico descentramiento que desprecie la lejanía exotista y al mismo tiempo eluda las amenazas de identificación lineal: o sea, la descripción y el relato de lo lateral y lo descentrado, la dispersión" (2005: 32-33). De modo tal que la narrativa del porvenir es concebida por Chefjec con mediciones espaciales: lo centrado y lo descentrado, lo próximo y lo lejano, la literatura local vuelta "culto periférico", desplazada hacia los países linderos.

A partir de la idea de Chejfec de que el porvenir es de las incógnitas menos interesantes para la literatura, y que ésta funciona más por suspensión del suceder temporal que por el ansía de anticipar previsiones, me interesa ejercer un corrimiento de las aproximaciones que privilegian el tiempo como clave de lectura. Pretendo construir una mirada descentrada que se corra al margen tanto de la observación exotista —aquella que ve en estas novelas imágenes del derrumbe y del desastre que acontece en los países de América Latina, muchas veces en términos posapocalípticos, como si la literatura producida aquí no pudiera hacer otra cosa que registrar nuestra condición "tercermundista", ostensible en las representaciones de los cartoneros y las villas, las viviendas precarias y los asentamientos, etc.—, como de la tracción identificadora —que lee en términos de registro etnográfico o de anticipación de lo dado, o en términos de realismo-desrealización.

Propongo un corrimiento del eje temporal-representacional hacia el espacial, para destacar que las novelas construyen un devenir espacial de la experiencia. Si bien los estudios dedicados a *La villa* y *El aire* han realizado profusos análisis del espacio urbano[22], me interesa resaltar que, si corremos la mirada del eje temporal al espacial, la

[22] Por ejemplo, respecto a la poética de Chejfec se ha dicho: "la literatura de Chejfec se define por el espacio que representa" y "los espacios descriptos por Chefec son hipótesis" (Sarlo 2007: 396), "a partir de *El aire* la importancia del espacio se vuelve fundamental en las creaciones literarias del autor" (Niebylski 2012: 9). Las contribuciones críticas han analizado las transformaciones de Buenos Aires en *El aire*, sobre todo la tensión entre lo rural y lo urbano, la regresión de la ciudad a partir del avance de la pampa y el desierto, así como también las reelaboraciones de la tradición de la literatura argentina y de los imaginarios urbanos —por ejemplo, a través del diálogo con la obra de Ezequiel Martínez Estrada y con la dicotomía civilización y barbarie (Sarlo 2007, Saítta 2006, Reati 2006, Berg 1998, 2002, 2012; Jajamovich 2007, Korn 2010, Horne 2011, Oeyen 2011, Hammerschmidt 2013, Catalin 2014, Liesbeth 2015, 2018; Rodríguez 2018, 2021, 2022; Alcívar Bellolio 2016, Quintana 2016). Para una breve reseña de estos aportes se puede consultar la nota 45 de esta Tesis. Respecto a la novela de Aira, se ha analizado fundamentalmente la construcción de la villa y las representaciones de la pobreza, muchas veces señalando operaciones de descolocación o inversión de los imaginarios y las representaciones culturales más difundidas sobre los sectores populares, así como también estableciendo líneas de ruptura respecto a líneas literarias previas. Por ejemplo, Saítta (2006) propone que la descripción de la villa produce una de las formas de mayor extrañamiento dentro de la novela, ya que en lugar de verosimilizar la narración,

ciudad no es solamente motivo de representación o alegorización, sino que las novelas avanzan en la espacialización de los elementos constitutivos de la narración. En primer lugar, el espacio posibilita el desarrollo de la trama, la aparición y el encadenamiento de las acciones están adosados al espacio, la lógica narrativa se vuelve similar a la gramática del caminante. En segundo lugar, el espacio se une a la construcción de los personajes principales: reinscribiéndose en la tradición de la figura del caminante solitario que recorre la ciudad (Williams 2011), los protagonistas son aquellos que transitan la trama urbana al tiempo que la des-cubren. La caminata no solo se encuentra posibilitada por la condición social y personal, entendida en términos de extranjería, de los protagonistas, sino que además produce transformaciones en su subjetividad. En tercer lugar, el tiempo se concibe como experiencia que se desajusta de la linealidad causal, de la periodización histórica o de la pulsión que intenta organizar en compartimentaciones temporales esa experiencia. Entonces, el tiempo, concebido como experiencia y no como medición cronológica, se espacializa. El presente se corre de su coordenada exclusivamente temporal para acoplarse al desarrollo espacial, es decir, a las posibilidades que brinda o deniega el territorio. El lugar está efectivamente marcado, con localizaciones topográficas y designaciones referenciales: es la ciudad de Buenos Aires. El tiempo se mide al ritmo de los pasos de las caminatas, de los avances y retrocesos habilitados por la luz o la oscuridad que marcan no solo las zonas geográficas sino también el escandir de los días (*La villa*); o el tiempo se organiza a partir de la

la convierte en un espacio casi fantástico, además de que Aira otorga a un mundo desposeído de todo, otras maneras de la posesión haciendo de un vacío un lleno absoluto —hay excesos de luz y de habilidades, en un espacio de hipercivilización, con reglas de solidaridad y de comunidad. Cortés Rocca considera que Aira configura la villa no como un espacio transitorio sino permanente y que, lejos de ser un fenómeno local o regional, es un efecto contundente de la globalización neoliberal: "se trata de una reconfiguración territorial novedosa que espacializa el proceso de redefinición de esa oposición clásica entre ciudad y campo como espacios que alojaban el capital y el trabajo" (2018: 222). Rodríguez concibe la villa de Aira como "una heterotopía de crisis", "un espacio otro, en el sentido que les daba Foucault a esos espacios perfectamente localizables, aunque afuera de todos los lugares, donde se superponen y enlazan redes espaciales múltiples incompatibles entre sí" (2022: 184, 2017). También Oeyen (2011) lee la villa como una "heterotopía" en el sentido foucaultiano cuando propone su caracterización del espacio como un "laberinto mágico" por su configuración circular, la iluminación y el carácter giratorio. Muñiz (2009) observa, en la ficción actual, un "cambio interpretativo del espacio villero", que es estetizado y descripto con rasgos bellos y misteriosos, en contraste con los rasgos negativos que les asignan los medios y la sociedad. Agrega que la novela de Aira retoma la idea de la villa como un espacio solidario pero "solo para convertirlo en una representación formal completamente estética, vaciándola de su contenido temático", y poniendo un énfasis poético en su visualización (2009: 4). Otros trabajos que han estudiado la novela de Aira son Ruisánchez Serra (2006), Zubieta (2008), Vitagliano (2007), Arce (2011), Stegmayer (2009), Fernández Gómez (2013), Tabarovsky (2013), Rios (2014), Fernández (2022).

alternancia entre estabilidad y movimiento, entre la casa y el afuera, siendo los espacios los que mensuran la espera y la ausencia (*El aire*). Finalmente, lo espacial permite pensar el modo en que las novelas construyen el conocimiento del mundo y del otro, las capacidades cognitivas aparecen asociadas, más que a la fijación o a la consecución de un fin predeterminado, a una lógica del desplazamiento dispersivo. Es decir, lo espacial no puede restringirse al análisis de las representaciones de la ciudad. Hablar de un devenir espacial de la experiencia significa atender a cómo la ciudad organiza los acontecimientos, configura las subjetividades, habilita determinadas relaciones con los otros, posibilita sensaciones, disposiciones, percepciones; traza fronteras o las desfigura, construye recorridos que son espaciales a la vez que son íntimos y vitales.

1.2. El don del caminante

Raymond Williams propone el término "una figura en la ciudad" para postular que la percepción de las nuevas cualidades de la ciudad moderna se ha asociado, desde el comienzo, con un hombre que pasea a pie por sus calles. Williams reconoce la persistencia de esta figura en la más diversa literatura —Blake, Wordsworth, Baudelaire, Dickens, Virginia Woolf y Joyce—, configurando distintos, y aún opuestos, tipos de reacción: desde la fascinación por lo nuevo y la aceptación alegre, hasta el terror, o el rechazo, desde la narración de las características de la ciudad moderna —la procesión de personas y acontecimientos, la variedad y la instantaneidad, los misterios, la ajenidad en medio de la multitud— hasta la configuración de una nueva manera de ver, fragmentaria, múltiple, aislada. "Todas las fuentes de percepción parecían comenzar y terminar en la ciudad", sostiene Williams (2011: 293).

Se puede pensar que *La villa* y *El aire* se inscriben en la tradición que traza Williams, aun cuando impriman características singulares en su actualización de la figura. Ambas novelas se organizan en torno al desplazamiento como acción predominante, y ese desplazamiento puede suceder, no en cualquier lugar, sino especialmente en la ciudad moderna, es decir está posibilitado, y configurado, por el territorio y sus modos de usarlo. En *La villa*, es el cruce imprevisto con los otros, propiciado por el espacio público, lo que permite a Maxi, un joven de clase media, hacer de un acto casual una ocupación diaria, que consiste sobre todo en acompañar a los cartoneros en sus recorridos urbanos. En el inicio de *El Aire*, Barroso recibe una carta

donde su mujer le anuncia su partida y, además, se entera de que se ha incendiado la oficina donde trabaja de ingeniero. Abandonado por su esposa y despojado de rutina laboral, el protagonista comienza a vincularse de distintas formas con la ciudad: mira largos ratos por la ventana, y, sobre todo, sale a la calle a caminar sin premura, ni destino fijo. Por tanto, las novelas narran fundamentalmente estas trayectorias urbanas, donde las acciones prioritarias son caminar y percibir la ciudad —percibir caminando o a través de otras acciones, sobre todo en el caso de Barroso, quien también re-conoce la ciudad cuando la observa por la ventana o lee los periódicos.[23]

Los protagonistas son sujetos paseantes que transitan el espacio urbano al tiempo que lo descubren, por lo que la movilidad asume distintas dimensiones: es un desplazamiento territorial, pero también un devenir otro en la subjetividad de los personajes. Este devenir otro comprende los trayectos, y las tensiones, que se articulan

[23] La crítica ha destacado la importancia de la caminata por el espacio urbano en ambas novelas. Por ejemplo, Berg postula que en la literatura argentina de las última décadas —corpus en el que incluye *El aire*— aparecen "sujetos paseantes" que se constituyen como tales a partir de que recorren un trayecto urbano, estos "nuevos nómades contemporáneos" emprenden un itinerario que va del vagabundeo al extravío y nuevas formas de descentramiento (2002: 7). Niebylski formula que en *El aire*, como en otras novelas del autor —*Cinco*, *Boca de lobo*, *El llamado de la especie*, *Baroni: un viaje* y *Mis dos mundos*— la mínima trama del relato se esboza a través de excursiones urbanas, encuentros aleatorios o casuales en espacios casi siempre exteriores: "la exploración de estas geografías en la obra de Chejfec se hace casi siempre desde la experiencia de un viajero, un paseante o un vagabundo, alguien que va descubriendo el espacio al ritmo lento (y en general sin propósito fijo) del paseo o la caminata" (2012: 10). De ese modo, la autora afirma que Chejfec "convierte al caminante, y aún más el paseo o la caminata, en el eje estructural de sus relatos" (2012: 11). Niebylski rastrea los ecos de Kafka, Primo Levi, W.G. Sebald y Robert Walser en esta concepción de la narración como paseo o vagabundeo, y señala que los caminantes del escritor argentino se diferencian de sus predecesores por la indiferencia o la falta de voluntad que muestran para transitar, habitar o comprender los espacios que ocupan provisoriamente (2012: 10-11). Rodríguez postula que Barroso realiza "caminatas de autista", "un vagabundeo con la mente en blanco que tiene algo de *flânerie* infernal por una realidad lacunar y dispersiva donde el lazo social parece haberse disuelto" (2022: 110-111). Liesbeth (2015, 2018) considera la novela como una figuración metafórica de la caminata e indaga los mecanismos que le permiten al personaje caminante construir una representación del espacio y, de esa manera, acercarse a su comprensión. La autora se detiene en las dificultades que experimenta el protagonista para ver e interpretar el espacio que atraviesa tanto por la ceguera inducida por el abandono como por la influencia opresiva de los medios de comunicación; además de postular una "irritación espacial" en el personaje, una frustración por las búsquedas infructuosas de esquemas para interpretar la ciudad. Respecto a *La villa*, Chejfec, al analizar la novela junto con las notas sobre el trabajo de campo de Daniela Soldano, propone que son "textos de nativos-viajeros" que conjugan en una misma operación tanto la reacción del extranjero observador como la del testigo participante (2005: 146). Fernández propone que "el viaje es el motivo que sostiene la narración, impulsado por el movimiento escópico del antropólogo sobre una topografía que mueve la acción, mecanismo tan privilegiado en la narrativa de Aira y por la que ahora toma cuerpo una semiosis urbana" (2022: 129). Y Rodríguez agrega que la adicción a las caminatas de Maxi no obedecía a una toma de conciencia de la situación social, sino que derivaba de la naturaleza del trabajo de los cartoneros, de modo tal que, en el protagonista, no hay conductas orientadas hacia un horizonte de emancipación, no hay grandes acciones, solamente reacciones inevitables, sin cálculo, sin motivo, sin reflexión (2022: 173-174).

en torno a la percepción: la invisibilidad y la naturalización de ciertas transformaciones urbanas y ciertos procesos sociales, como la pobreza y marginalidad de amplios sectores de la población, comienzan a ser avizoradas y traspuestas en pos de su visibilidad. Ahora bien, ¿cómo se produce esta oportunidad de percepción? ¿Qué condiciones de la subjetividad hacen posible la experiencia de tornar visible lo que permanecía insospechado ante la mirada de los protagonistas?

En varios de sus ensayos, Sergio Chejfec insiste en la necesidad de cierto distanciamiento para poder percibir lo propio y lo cercano. Cuando imagina la narrativa del porvenir, en el escrito citado anteriormente, invierte la relación entre el lugar propio como síntoma de cercanía y el lugar foráneo como signo de distancia, para proponer la idea de un acercamiento a lo propio mediado por un corrimiento geográfico hacia lo lindero, contiguo o vecino. "Todo el futuro está en el mismo sitio, es un mero paso al costado, o una desviación desde donde observamos como extranjeros nuestro lugar.", propone Chejfec (2005: 29). En "Lengua simple, nombre", advierte que "desde cualquier sitio de ese gran espacio llamado 'el extranjero' la imagen guardada del país se hace más nítida, y estando en el país es cuando se diluye y muchas veces se desmiente" (2005: 205). Y también, en "La parte por el todo. Alegato oriental", destaca en las novelas de Matilde Sánchez un "don trashumante" que "tan solo encuentra lo propio y determinante en el extranjero" (2005: 41). Me interesan estas ideas para pensar que no solo la distancia física y geográfica —el viaje a otro país, por ejemplo— genera este efecto de extrañamiento, sino que son posibles otras condiciones que permiten construir una percepción distanciada, una desviación o paso al costado, desde donde observar como extranjeros el lugar propio.

Los protagonistas de *La villa* y *El aire* atraviesan diversos modos de distanciamiento al momento de recorrer la ciudad. Maxi se caracteriza por su resistencia a ingresar a un orden social predeterminado: como reniega de los hábitos y gustos de sus amigos se ha convertido en un solitario, ha abandonado el estudio porque le produce un "sentimiento de inadecuación", y también rehúye de las ocupaciones que la sociedad le reserva a alguien con sus características: un físico corpulento apto para desempeñarse como patovica o instructor de gimnasio. Como no estudia ni trabaja, al momento en que comienza la novela "no tenía ocupación alguna" (8), salvo frecuentar diariamente el gimnasio por las mañanas, y, luego, a partir de un acto imprevisto, comienza a ayudar a

los cartoneros en su tarea de recolección. Como ya anticipé, Barroso no solo es dejado por su mujer, sino que además se queda sin lugar de trabajo, por tanto, doblemente desafiliado, afligido y solo, se encuentra a sí mismo en una "situación de disponibilidad irreal", "inesperada", "insólita" (29), sin nada que lo organice de manera formal, y, también como Maxi, careciendo de cosa alguna para hacer. Así, Maxi, quien vive la experiencia de la inadecuación como norma, y Barroso, quien subsiste "dentro de un estadio fortuito, incidental, extranjero de la realidad e incluso anacrónico" (87), ambos desujetados de las ocupaciones, ritmos y pautas de la organización social, están atravesando cierta "sensación de extranjería" (Chejfec 2005: 204) al momento de lanzarse a caminar la ciudad.[24]

Esa posición inadaptada o anómala, esa extranjerización respecto de sí mismos y de las expectativas que los otros, y el sistema social, tienen de ellos funciona propiciando un desplazamiento de ciertas condiciones e imposibilidades previas. De los dos personajes se resaltan sus dificultades para ver o su indiferencia. Maxi padece "ceguera nocturna", "una dificultad muy molesta para distinguir las cosas en la oscuridad o con luz artificial" (7), de él además se dice que es "poco observador" (32), "tan distraído" (116), y que pasa sin ver ni saber lo que sucede a su alrededor. Y de Barroso se dice que "no se daba cuenta de nada" (52), siempre "incapaz no solo de mimetizarse con los ambientes generales sino también, siquiera, de percibirlos" (54). Estas caracterizaciones de los personajes metaforizan una ceguera que también es social, es decir funcionan como figuración de los modos en que se relacionan los sectores medios con ciertas

[24] Algunas intervenciones han señalado los vínculos de la narrativa de Chejfec con la noción de extranjería, fundamentalmente los trabajos de Edgardo Berg (2003, 2007, 2012, 2020). Berg postula que "Barroso se coloca en un lugar excéntrico y mira el paisaje urbano como un extranjero: cuadras desplazadas del tiempo como pertenecientes a una geografía extranjera o ajena" (2003: 94). Niebylski propone que la narrativa de Chejfec se sostiene y se dispersa a través de una "voluntad extranjerizante" (2012: 8). Considera que la extrañeza de los narradores "deriva en parte de la sensación de desapego e indiferencia con que se relacionan a sus contornos, en su incapacidad de ajustarse o interesarse en espacios interiores y con su general indiferencia por ahondar en el interior de aquellos con quienes se cruzan en el camino" (2012: 8). Rodríguez expresa que, sobre un fondo de ruina social y naturalización de la crisis, la novela se dedica a construir el punto de vista de la extrañeza alrededor de la figura de Barroso, quien "va resbalando inexorablemente hacia un abismo de extrañamiento" (2022: 105). Según Alcívar Bellolio, la mirada de Barroso padece "una extranjería constitutiva, que no implica tanto asombro como desconcierto, un modo desarticulado, levemente desfasado, de recorrer los espacios conocidos" (2016: 9). Y Quintana agrega la idea de una "desubjetivación" o "desarticulación" del personaje: "*Barroso —barre, se torna inconsistente, es barro—*, se va vaciando de todo contenido que no sea otro que lo lleve a recordar a Benavente o a pensar en la cuidad" (2016: 784, cursiva en el original).

alteraciones del tejido social y del espacio urbano.[25] En *La villa*, aun cuando los cartoneros recorren todas las noches las calles del barrio de Flores, aparecen como aquello que los vecinos no ven o prefieren no ver: "se habían hecho invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (y solo durante un rato), y sobre todo porque se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver" (10). También la villa aparece como esa zona infranqueable para los vecinos de los barrios lindantes, en cuyo interior "nadie podía asegurar qué pasaba" (43). Y en *El aire* se tematiza explícitamente esta naturalización de la pobreza: "al suscitar solo indiferencia y marginación, la pobreza había ido perdiendo su carácter de falla social para empezar a ser vista como una incapacidad individual" (139).

Entonces, los protagonistas, ciegos e indiferentes, atraviesan una situación de cierta extrañeza: sin actividades prefijadas, en un estado inadecuado o insólito, abandonan el espacio privado y salen hacia fuera (de su casa, de su interioridad, de su indiferencia) a transitar la ciudad. Las caminatas que realizan se desmarcan de los mapas de la organización arquitectónica y urbanística de Buenos Aires. No son los paseos del turista, que espera encontrar aquello que merece ser visitado —zonas céntricas y comerciales, patrimonios históricos, monumentos— y por tanto reproduce en sus trayectos lo que las guías publicitan. Las caminatas de Maxi y Barroso ejercen cierta deslocalización de esa tipología urbana, habilitando los avances por aquellas zonas omitidas o no divulgadas de la ciudad, u operando sobre el espacio que se ha vuelto mercancía turística —recordemos las ofertas de un *city tour* por las villas ofrecidas a los visitantes extranjeros[26] — el despliegue de un desplazamiento extraviado, y no programado, y una percepción apocada y sutil, en lugar de la curiosa mirada exotista.[27]

[25] Los protagonistas aparecen asociados de diversas formas con los sectores medios como grupo de pertenencia: Maxi es un joven de clase media que vive junto a su familia en un lindo departamento moderno cerca de la Plaza Flores, y Barroso es un ingeniero que vive en un departamento en una zona que, aún cuando no se mencione con precisión, presenta características de centro urbano (edificios, comercios, paradas seguidas de colectivos).

[26] Julián Gorodischer (2005), en una nota publicada en *Página 12*, expone que las villas se han convertido en oportunidad para ejercer el marketing e inventar negocios rentables. Menciona la existencia del "Villa-tour", un emprendimiento que lleva a turistas extranjeros a recorrer la Villa 31. Según cuenta Roisi, su creador, en el "Villa-tour", "una cuota módica de ¡60 euros! paga el europeo para tomar contacto con su 'autóctono' favorito, se emociona en el comedor infantil (al que va a parar un porcentaje del pago), y vive su aventura durante dos horas sin salir de la combi" (Gorodischer 2005: s/n).

[27] Por ejemplo, *La villa* se distancia explícitamente de la mirada turística. Además de las limitaciones de la visión, observamos en Maxi la deliberación de "no mirar mucho", como si en su relación con los habitantes de la villa primara una relación de reconocimiento tácito y no una curiosidad invasiva: "Todos lo

En *El libro por venir*, Maurice Blanchot especula sobre la posibilidad de que, en el mundo delimitado, estrecho, estrictamente definido, predecible, en el que vivimos, de pronto, ciegos, nos extraviásemos, de forma tal que ese mismo espacio sea una "vastedad infinita" (2005: 123). Agrega Blanchot que, para el hombre comedido y amante de la mesura, el mundo está estrictamente delimitado, en cambio: "para el hombre desértico y laberíntico, destinado al error de una andadura necesariamente un poco más larga que su vida, el mismo espacio será verdaderamente infinito, aunque él sepa que no lo es y en mayor medida porque lo sabe" (2005: 122). Más allá de los vínculos de la literatura con "el error del infinito" —tema que Blanchot trabaja a partir de "El aleph" de Borges—, quiero recuperar la imagen del andar extraviado para pensar las caminatas de los personajes de las novelas. Dice Blanchot: "El lugar del extravío ignora la línea recta: allí no se va nunca de un punto a otro; no se parte de aquí para ir allí; no hay ningún punto de partida ni ningún comienzo para echar a andar." (2005: 123). Si el mundo está delimitado y los trayectos suelen tener direcciones pautadas o efectos calculables, los personajes de las novelas se extravían de estas determinaciones para "echar a andar", salir a "dar una vuelta" (32). Parten sin saber a dónde, desconocen los diagramas lineales y los rumbos disciplinados. Antes de haber llegado ya se están volviendo, porque no hay punto de arribo o lugar a dónde llegar, o terminan haciendo el mismo recorrido del día anterior, el previo y todos los demás, sin advertir la reiteración. Desatan sus caminatas de cualquier utilidad, no expresan ninguna voluntad ni persiguen un propósito fijo —por ejemplo, Barroso se lamenta cuando uno de sus paseos se ve afectado por la idea de ir a una heladería a comprar un helado: "Así, la caminata se desvirtúa: pasaba a ser una salida en busca de alimento" (33)—, como si caminar fuera un fin en sí mismo, como si tuviera muy poco de racionalidad práctica y se acercara al extravío poético. Una caminata más improvisada que planificada, un itinerario caprichoso, que admite trazados superpuestos, muchas veces repetidos, que vuelve a empezar una y otra vez, que se permite avanzar por cualquier lado, abierta a lo que el azar depare como oportunidad, o a los cruces imprevistos. En este sentido, los personajes están destinados al error de una andadura un poco más larga que su vida, o

ignoraban, y hasta parecían no verlo. Él tampoco los miraba mucho, por no parecer un turista social o un entrometido, y por timidez, y además porque a esa hora no estaba en condiciones de hacer observaciones." (78).

a una vida que se vuelve andar, como si transitar el espacio fuera el modo de experimentar el tiempo.

A través de las caminatas se puede observar cómo se configura el tiempo de la experiencia, que muchas veces fricciona con el tiempo del calendario y de las pautas cronológicas. Para Maxi, caminar se vuelve "el ejercicio perfecto" (10). El tiempo vacío, sin tarea ni utilidad, de la existencia de Maxi, se llena, completa o satura a partir del encuentro casual con los cartoneros en las calles de Buenos Aires. Además, el tiempo, que antes permanecía indiferenciado, solo delimitado por el horario del gimnasio y por los ritmos de la alimentación o del sueño, asume ahora un rutina diaria, con pautas cronológicas marcadas por las necesidades que demanda la nueva ocupación —el recorrido se hace al anochecer, porque esa es la hora en que trabajan los cartoneros. De ahí que el narrador afirme que Maxi "había transfigurado un gesto casual y repentino en una ocupación" —podríamos decir: espacial— "del tiempo" (74).

Incendiada su oficina y abandonado por su esposa, Barroso experimenta el tiempo "como una dimensión extensa y disponible" (32), "un verdadero y puro presente" (54), es decir un presente continuo, entendido no como sucesión temporal sino como permanencia, como un estado repetido de plena aflicción.[28] Pero en Barroso el tiempo se acopla con el espacio, y esto no solo se observa en la construcción ficcional sino también en las percepciones, que se tornan pensamientos, del protagonista: "creyó percibir, sin exagerar, el espacio y el tiempo como categorías contiguas, no excluyentes ni confundidas, más bien familiares" (70). Entonces el espacio cambia la experiencia del tiempo: ejerce leves modificaciones sobre la compartimentación cronológica y altera los modos en que se siente la duración de la espera. Si el aburrimiento y el tedio desaceleran el curso de las horas hasta llegar a detenerlo, Barroso intuye que "el tiempo pasaría más

[28] La configuración del tiempo presente en *El aire* ha sido analizada por Horne, que establece un vínculo entre el modo de percepción del mundo exterior que tiene Barroso y la percepción fotográfica: la fotografía detiene la sucesión temporal, inaugurando "una suerte de *verdadero* y *puro presente*" (2011: 97, cursivas en el original). Catalin (2014) resalta la relación ambigua del personaje con el presente: Barroso se halla sumergido en un presente continuo y duradero marcado por la tensión, un tiempo desplazado y anacrónico del que debe estar volviendo constantemente. Rodríguez coincide en que se trata de una experiencia del tiempo como tensión y duración incesante: "La experiencia del no paso del tiempo, convertido en una serie de presentes puros abrumadoramente materiales, convierte los días de Barroso en un 'merodeo confuso' (45) por lo indeterminado e inacabado de un tiempo que resbala sobre sí mismo" (2022: 108). Alcívar Bellolio formula que la morosidad de la narración y el ritmo de *El aire* son producidos por una cierta concepción del presente: "un tiempo suspendido que ha perdido cualquier solución de continuidad con el pasado y está exiliado del porvenir" (2016: 5).

rápido si se movía" (101). Por eso camina dentro de su casa por largos ratos: "se puso a dar vueltas por el departamento sin ton ni son, asomándose a alguna ventana, atento al sonido de sus pasos" (101). Transita el espacio interior, de memoria y a oscuras, recorriendo la superficie de las cosas con sus manos con la intención de adivinarlas, dejándose afectar por la extrañeza de los objetos familiares. Pero, además, si la ausencia de Benavente provoca en la conciencia de Barroso "un vacío de realidad" (87), es fundamentalmente Buenos Aires, el andar extraviado por la ciudad y su re-conocimiento a través de otros modos de percepción —la ventana, la prensa—, lo que ejerce un efecto de llenado.[29] Barroso sale al espacio exterior tanto de día como de noche, cuando se ve impulsado a hacerlo, y allí el tiempo se descontrola, es decir, no hay límites temporales que mensuren los paseos, sino que la cronología es cooptada por el territorio, sus posibilidades, sus fronteras y sus límites, o por las disponibilidades físicas, como el cansancio que el ejercicio de la caminata provoca, éstos son los parámetros organizadores de los recorridos —y no los ritmos pautados por la prisa de las horas. Por lo tanto, también en Barroso, como en Maxi, hay una ocupación espacial del tiempo, o una contigüidad del espacio con el tiempo que permite acelerar el curso detenido de la ausencia.

Por otra parte, la gramática de las caminatas se adosa a la organización de la lógica narrativa, le presta sus modos y la prefigura. En este sentido, me interesa postular un

[29] Se han trazado relaciones de paralelismo y/o alegorización entre la crisis personal de Barroso y la crisis social y económica, entre espacio privado y entorno social, entre el interior del departamento y el exterior de la ciudad de Buenos Aires. Reati relaciona la ausencia de la mujer con la ausencia de la ciudad y el mundo familiar como elementos intercambiables: "esa dolorosa constatación de Barroso de que nada volverá a ser jamás igual […] cifra un abandono mayor que trasciende su tragedia individual y nos remite elípticamente a los inmensos cambios que se están produciendo en la realidad argentina de la época" (2006: 115). Horne (2011) considera que, así como el protagonista ha sufrido un abandono amoroso, la ciudad también ha sido "abandonada" y que la enfermedad del cuerpo individual comienza a manifestarse en el cuerpo urbano. Agrega que "a pesar de que ésta sea una novela sobre la pérdida del amor y sobre la agonía de muerte, es también una novela acerca de la pérdida del 'Buenos' de 'Buenos Aires' y sobre su agonía" (2011: 97). Berg repara en la relación entre el vacío que se ha abierto en la vida de Barroso y la grieta que percibirá en el paisaje urbano: "No se trata de una proyección romántica del estado de ánimo, ni de un pasaje de la bilis negra del propio cuerpo al cuerpo social, sino de una alteración que produce la reorganización del espacio público en la mirada de Barroso" (1998: 30). Alcívar Bellolio discute las lecturas que piensan la simultaneidad de acontecimientos narrativos en términos dialécticos o alegóricos y, en contrapartida, propone la noción de contigüidad para comprender la emergencia de las crisis que se narran en la novela: "El entramado de *El aire* genera la imagen de una proximidad radical que mina las posibilidades de jerarquización de la experiencia (lo que haría que las peripecias subjetivas se derivaran de las sociales o viceversa) e instaura un régimen distinto", "la crisis afectiva y la crisis social, antes que responder a presupuestos metafóricos […], participan de una zona común que subvierte las capacidades representativas y hace emerger una cierta plasticidad que no coagula, que pervive en estado de vibración" (2016: 8-9, 15).

devenir espacial de la trama. En principio, porque los acontecimientos están posibilitados por el espacio: *La villa* narra sobre todo encuentros y persecuciones que tienen lugar en el espacio público —por ejemplo, los encuentros entre Maxi y los cartoneros, Maxi y el linyerita, Maxi y Adela, así como también entre el policía Cabezas y la hermana de Maxi; o la persecución final, construida en cadena: Maxi seguido por su hermana y la amiga, que a su vez son perseguidas por Cabezas, que además es seguido por la Jueza—; en *El aire* se alternan Uruguay, país al que viaja Benavente, siempre imaginado como espacio de arribo para Barroso, y Buenos Aires, que de algún modo dilata la partida, porque le permite al protagonista transitar la aflicción.

Pero, además, la lógica extraviada de las caminatas se acopla al desarrollo de las acciones. En *La villa*, Cabezas, policía retirado y corrupto, se hace pasar por el padre de una chica asesinada, casualmente también llamado Cabezas, para instigar a Vanessa, la hermana de Maxi, a que consiga información sobre la venta de drogas en la villa. A partir de esta situación se ven involucrados varios personajes: Adela, habitante de la villa, interrogada por Vanessa; Jessica, amiga de Vanessa que la compaña en sus búsquedas; la Jueza, autoritaria y mediática, que quiere dar batalla al crimen con sus propias manos e investiga a Cabezas; el Pastor que en principio parece ser parte de la mafia vinculada con la venta de drogas pero finalmente se revela como el hijo de la Jueza que, a modo de agente secreto, colabora con ella en la investigación. Todos participan de una trama que tiene algo de intriga policial o de novela de espías, pero que funciona sobre todo por el predominio del azar, de los errores y de los malentendidos. Es decir, hay una trama extraviada porque no responde al encadenamiento de las acciones según una lógica de necesidad y una ley causal, sino que altera este modo de organización: los efectos predicen a las causas, la sucesión se desarrolla por coincidencias increíbles, las acciones se aligeran o desvirtúan, el curso de las cosas se torna incalculable. En este sentido, la acción se expande y se acelera, como si en lugar de caminar más bien se corriera, se mueve vertiginosamente hacia adelante, admitiendo intrigas y escenas paralelas, hasta llegar a un final que resuelve la trama de forma abrupta, con persecuciones y asesinatos —del Pastor por parte de Cabezas y de Cabezas a manos de

la Jueza—, todo esto televisado y seguido por millones de espectadores, mientras la tormenta inunda la ciudad de Buenos Aires.[30]

En *El aire* la gramática de la caminata acoplada a la trama funciona de un modo muy distinto, quizás contrario, a cómo lo hace en *La villa*. En la novela de Chejfec, la acción, en lugar de acontecer precipitadamente, está siempre por suceder, demorada o interrumpida. Las casualidades, al igual que en la novela de Aira, tienen un rol importante: Barroso está en su casa incidentalmente, porque su oficina se ha incendiado esa mañana, cuando recibe la carta que anuncia la partida de su mujer y puede observar, desde el balcón, cómo Benavente se va alejando hasta convertirse en un punto amarillo y perderse de vista. Es decir, hay un episodio, rito de iniciación del estado de ausencia, del que "pudo ser testigo por obra del azar" (18), por el misterio de las simultaneidades. Ahora bien, Barroso especula sobre lo que hubiera pasado si hubiera actuado de algún modo, por ejemplo cree que si, cuando su mujer atravesaba el sobre debajo de la puerta, él hubiera pronunciado su nombre en un tono más alto de lo normal ella hubiera retornado de imprevisto; o imagina un curso alternativo de las cosas, si pudiera repetir el tiempo: "quizás pensaba que si Benavente apareciera de pronto, él se lanzaría —de nuevo raudo— hacia abajo y la abrazaría con tal desesperación que nunca más habría de dejarlo" (52). En este sentido, podemos pensar que Barroso intuye que no solo Benavente partió, abandonándolo, sino que él la dejó ir.

Varias veces Barroso imagina a su mujer sintiéndose acechada por él en Uruguay —"Imaginó a Benavente caminando por las tranquilas calles arboladas, atenta a que él la estuviera persiguiendo" (94)— y esto, sumado a la insistencia de las notas sobre la recomendación de que no vaya a buscarla, permiten pensar que Benavente deniega

[30] La crítica se ha detenido a analizar la lógica narrativa y la aceleración de los acontecimientos hacia el final en *La villa*. Fernández considera que la compulsiva "huida hacia adelante", como sentido que activa hasta los extremos la función de la anécdota, cifra la concepción de la novela como "contar historias" que tiene Aira (2022: 131). Agrega que precipitar los hechos cuando avanza la acción estructura el orden del acontecer allí donde la posibilidad de la historia condensa su eficacia sobre la repetición y el desvío (2022: 128). Según Fernández, la aceleración del tiempo, en tanto la acción se acumula vertiginosamente, y el espacio con sus zonas de pasaje son operaciones narrativas que disuelven la lógica de lo previsible y además son los síntomas de un estado entre alucinado y real (2022: 132). Rodríguez formula que en *La villa* las acciones se precipitan según una pendiente narrativa que las acelera y empuja hacia un precipicio donde la dimensión creativa de la acción es inseparable de la destrucción: "la escritura multiplica las conexiones, enunciando con rapidez catastrófica y en tiempo real —como quien dice, *en vivo*— una concentración máxima de personajes y elementos heterogéneos que aparecen todos juntos y simultáneamente desde la perspectiva de un instante enorme, hiper climático, recargado de electricidad, envuelto en una atmósfera 'muy fin del mundo' (103)" (2022: 191, cursiva en el original).

pero a la vez anhela alguna forma del encuentro, o que al menos el encuentro podría hacer transitar la separación de otro modo. Toda la novela mantiene latente, como si estuviera por suceder, el viaje del protagonista a Carmelo, por ejemplo, lo anuncia para inmediatamente descartarlo: "Del conjunto de decisiones que podía tomar, Barroso optó por perseguirla. Pero desistió de inmediato al imaginar lo fatigoso del viaje" (22). La narración lleva esta latencia al extremo cuando Barroso decide efectivamente ir a buscarla, va al Tigre, compra el pasaje, sube los escalones hasta el puente y avanza hacia la entrada de la embarcación pero cuando se encuentra allí, al punto de partir, da un salto descomunal regresando a la plataforma: "en el instante preciso cuando la lancha se separaba del muelle, Barroso decidió no viajar, volver —aunque aún no se hubiera ido— a Buenos Aires." (150).[31] El encuentro, como una escena de amor que se promete pero siempre se demora, al final se revela irrealizable, todavía más indefectiblemente trunco por la parálisis que no puede dejar de afectar al personaje.

Barroso reconoce que debería verse impelido a actuar: "razonaba que no podía seguir paralizado" (118), sin embargo, sus imperativos y decisiones nunca se traducen en actos concretos, de modo tal que la trama se construye por un desplazamiento de la acción que no hace más que dilatarla, o suspenderla. La acción pierde jerarquía y su lugar termina siendo ocupado por los pensamientos, especulaciones y ensoñaciones del protagonista. Los pensamientos de Barroso se debaten entre recordar a su mujer y percibir a una ciudad que se transforma frente a sus ojos, como si Benavente y Buenos Aires se disputaran la atención mental del protagonista. Repetidas veces la narración resalta que Barroso "se puso a pensar en Benavente" (66), así reproduce el momento de la partida, imagina lo que ella está haciendo en Carmelo, recuerda escenas

[31] Sergio Chejfec, en "La parte por el todo", analiza las apariciones de Uruguay en la literatura argentina —hace menciones a José Mármol, Jorge Luis Borges, César Aira, Silvina Bulrich, Estela Canto y específicamente se detiene en las novelas *Plata quemada* de Ricardo Piglia y *El dock* de Matilde Sánchez— y propone que el país vecino "fue siempre la comarca ideal para señalar marcadamente lo distinto, lo que es parecido y por ello no puede ser igual, a lo sumo un poco equivalente": "El Uruguay es una deriva, el sueño preservado de la Argentina imposible" (2005: 36, 40). Kohan lee *El aire* como "una especie de drama doméstico" y repara en que Barroso está por viajar a Carmelo para seguir a su mujer, pero no se decide a emprender el viaje, de modo tal que la novela se constituye como "el relato de esa indecisión", "un relato sobre el cruce al Uruguay como un paso muy simple de dar y al mismo tiempo como un imposible absoluto" (2002: 46-47). En relación con estos planteos, Jajamovich agrega que se puede pensar a Benavente como el "buen viento" que se radica en Uruguay, mientras Barroso/ lo barroso permanecen en Buenos Aires: Uruguay es el territorio imaginario que recibe el buen viento, ese lugar que es la Buenos Aires de antes, al cual ya nunca podrá volver, imposibilidad que a la vez equivale al impedimento de Barroso por alcanzar a Benavente (2007: 7).

compartidas, de modo tal que la relación con su mujer deviene proyección mental, donde tienen lugar todos los tiempos —momentos del pasado, la partida inmediatamente anterior, lo que está aconteciendo, lo que vendrá— y todas las configuraciones —recuerdo, imaginación, alucinación, hipótesis sobre el curso actual de los acontecimientos o sobre las posibilidades del porvenir si las cosas hubieran sido diferentes. El pensamiento de algún modo excede a la acción —entendida como la voluntad de actuar con un determinado fin y según los medios adecuados— y la desaloja de la trama, pero esto no significa que el pensamiento se oponga a los hechos, sino que lo que la novela narra es la sucesión aleatoria e impredecible de los hechos del pensamiento.[32] Barroso especula sobre esto: "algo podía no existir y ser al mismo tiempo elocuente. 'Como las ideas', se decía, 'o el pensamiento'" (94). Aunque la proyección mental de Benavente parezca pertenecer a un plano ideal-espiritual, tiene efectos tangibles en la subjetividad y en el cuerpo. La novela narra el avance de la enfermedad del protagonista, que se manifiesta en vómitos, hemorragias, dolencias, cansancio, y él especula sobre cierta continuidad, o relación causal, entre la partida de su mujer y el debilitamiento progresivo de su cuerpo, como si ella, al abandonarlo, hubiera transformado el aire en "una atmósfera desconocida" (157), con elementos nocivos que lo agreden desde el exterior. "Con su ausencia había abierto dentro de Barroso una lesión por donde se le iría la vida" (157-158), aduce el narrador. Es decir que, aunque el pensamiento parece no existir o evanescerse, ocupa el espacio material de la escritura, poblándola de los devaneos digresivos de su constitución informe.

Por otra parte, el pensamiento del protagonista se manifiesta a través de su propensión al cálculo y la medición, su "obsesión por las minucias" (14). Cuando encuentra la pileta de la cocina repleta de utensilios sin lavar, intenta calcular "cuánto pesaría la pileta vacía, cuánto si estuviera colmada de agua, cuánto con platos y cubiertos, y por fin cuánto únicamente con platos y cuánto sólo con cubiertos" (20), y, luego, quiere calcular el agua que ha utilizado al lavar los platos y el alimento que

[32] Este modo de concebir la aparición del pensamiento en el arte está tomado de Rancière, cuando analiza el teatro moderno y expresa que "El pensamiento no es la unidad de lo múltiple que se opone a la sucesión aislada de los hechos. Es él mismo la sucesión desordenada de 'hechos del pensamiento'. Y los actos que esa sucesión determina tienen tantas razones de ser como de no ser" (2015: 116-117). Además, Rancière destaca que el efecto del pensamiento es "excesivo", porque escapa al dominio de individuos que persiguen fines y determinan los medios para alcanzarlos (2015: 116).

aquellos platos llevan servido desde que empezó a usarlos. Además, establece cuatro modos científico-experimentales de calcular la distancia entre su departamento y el suelo. Cuando va al supermercado y observa los inmensos canastos con las botellas de vidrio que se entregan en forma de pago: "Se demoró imaginando la cantidad de líquido que cabría en su totalidad —así como también todo el peso que aquello significaba—, la cantidad de espacio ocupado, por ejemplo, por doscientos kilos de botellas, el volumen de aire que quedaría cautivo por los envases, y cosas por el estilo." (81). Los objetos, el volumen de su materialidad, su ocupación del espacio, su disposición en relación con otros objetos, le generan cierta agitación e inquietud. Como si el contacto con lo real lograra sustraerse de la aceleración rutinaria y pudiera demorarse y —al modo del extrañamiento propuesto por Shklovski— Barroso percibiera los objetos, en lugar de su mero reconocimiento.[33]

Pero no solo hay una percepción demorada, atenta a la sorpresa, de los objetos, además Barroso despliega sobre ellos distintas formas del cálculo —peso, volumen, calorías, distancias, superficies, decibeles, temperaturas o caudales— como si quisiera ordenar lo real, o simplificar, a través de la categorización, la complejidad del mundo. Sin embargo, así como la acción siempre termina suspendida o interrumpida, la medición asume mucho más la forma de un deseo o de una proyección especulada que de un cálculo concreto al que se ha arribado luego de un procedimiento intelectual atinado y certero. Por ejemplo, se dice que "Aventuraba un peso y de inmediato, al imaginar el siguiente, lo olvidaba" (20), como si lo importante fuera apagar la tensión generada por el desconcierto de lo real y no la magnitud del fenómeno que se quiere descubrir. También se dice que se siente intrigado por determinado enigma de los objetos pero enseguida lo desatiende o lo abandona: "rato después de observarlos con detenimiento Barroso se distraía, pensaba en otra cosa, y terminaba levantándose" (56). Es decir, la mayoría de las veces, Barroso quiere medir, imagina calcular, pretende contar, calibrar o computar, pero sin embargo no lo hace. Expone mucho más su tracción

[33] En "El arte como artificio", Viktor Shklovski propone una concepción de la literatura y el arte como un "acto de percepción" y un medio de experimentar el devenir del objeto. Mientas la "automatización" devora los objetos, que son solo reconocidos en su superficialidad, el arte libera al objeto del automatismo: "Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar sensación del objeto como visión y no como recnocimiento" (Shklovski 2008: 84).

obsesiva que lo lleva a pensar cómo se podría discriminar y ordenar el comportamiento de los objetos que los resultados de alguna medición. De modo tal que también el pensamiento se configura por desplazamiento y disgregación: de aventurar una magnitud posible a imaginar la siguiente, de obsesionarse por un enigma a distraerse y pensar en otra cosa, de las posibilidades del cálculo al recuerdo de Benavente. Porque, aunque el pensamiento se obsesiona con los objetos, Barroso vuelve una y otra vez a Benavente, quizás buscando aquella magnitud que le permita asir la distancia implicada por la ausencia, el volumen de la soledad y la medida que comprende el espacio ocupado por la espera.

Durante las tormentas, Barroso suele contar los segundos que hay entre el relámpago y el trueno, y, según le comenta una amiga de su mujer, esto era especialmente apreciado por Benavente que recordaba cómo "su figura, iluminada por los refusilos, murmurando los segundos, parecía una fotografía instantánea, es decir, fugaz." (177). Esta forma del cálculo, cercana a una disposición poética, significa para Barroso otro modo de la contigüidad entre el espacio y el tiempo: "espacio —ubicación— y tiempo —velocidad— resultaban durante las noches de tormenta categorías excluyentes y sin embargo implicadas" (101). Dilucidar la velocidad en que la tormenta se manifiesta en el cielo, o el tiempo que media entre dos sitios, son formas en que la espacialidad y la temporalidad se implican, metáfora de la configuración que asumen las dos novelas. En conclusión, la construcción de la trama se vuelve gramática del caminante, el andar extraviado ensaya los itinerarios que los personajes se aventuran a realizar. La ciudad, caminada una y otra vez, deviene también otra, se muestra distinta a aquella que los personajes esperaban o imaginaban, se revela extranjera para estas miradas que comienzan a percibir los cambios acelerados al ritmo sosegado de sus pies errantes.

1.3. De la ciudad fragmentada a la ciudad de los pasajes

¿Qué es lo que perciben los personajes en sus caminatas? ¿Qué ciudades se imaginan y construyen en las novelas? En principio, aparece una ciudad segmentada en múltiples zonas (geográficas, sociales, culturales y simbólicas) claramente delimitadas. Este es un punto destacado en la bibliografía especializada que insiste en la imagen de la ciudad fragmentada, y en las ideas asociadas de división y separación, para analizar

los procesos de transformación de las ciudades latinoamericanas, sobre todo a partir de los años noventa. La idea de una desarticulación creciente de los espacios urbanos ha llevado a enfatizar la disolución de la ciudad en mundos inconexos; esto se manifiesta sobre todo en el proceso de "insularización" de vastos territorios de pobreza, así como de "autosegregación" de las élites a partir de las nuevas estrategias residenciales en barrios cerrados de los "ganadores" del modelo (Svampa 2001, 2002). Así, y siguiendo este enfoque de análisis, Prévôt Schapira y Cattaneo Pineda hablan de "un mosaico de fragmentos urbanos" donde se complejiza el esquema dual centro/periferia debido a que numerosos enclaves residenciales brotan en la periferia oriental y las zonas de pobreza se introducen en los espacios intersticiales de un centro en plena mutación (2008: 103). Además, estos autores señalan los modos en que la fragmentación sobreviene también en "los intersticios de una sociedad polarizada y apremiada por el temor al desclasamiento" (2008: 89). Consideran que, en una situación de mayor fragilidad social y de heterogeneización de las trayectorias sociales y residenciales, tanto los individuos como los grupos intermedios se piensan en términos antagónicos de competencia entre unos y otros para conservar su estatus social. De este modo, la fragmentación se establece como el principal modo de gestión de la diferencia en una sociedad en curso de atomización (Prévôt Schapira y Cattaneo Pineda 2008, Prévôt Schapira 2001).

También Adrián Gorelik ha pensado los rasgos que asume Buenos Aires en los años noventa a partir de la noción de fragmentación, utilizando la figura del *patchwork* para describir este proceso: "La ciudad se aproxima a un *patchwork* en el que cada fragmento libera su sentido, en el que no predomina la diferencia, sino el contraste y la desigualdad." (2004: 184). Y agrega que, en ese periodo, se ha consolidado "el paisaje de la fractura social y urbana", a partir de la aceptación de que la caída económica de extensos sectores de las capas medias y bajas es un dato ineliminable y una realidad permanente (2004: 212). Según Gorelik, la auto aceptación de este paisaje tiene enormes efectos sobre la misma estructura urbana y opera materializando la fragmentación: consolida las fisuras de lo que antes se veía como un continuo público, estableciendo bolsones diferenciales de bienestar y seguridad recortados contra el conjunto. Esta fragmentación del espacio urbano significa una ruptura con respecto a la

configuración de la metrópolis con aspiraciones homogeneizadoras, inclusivas e integradoras que caracterizó el "ciclo clásico" de la modernidad de Buenos Aires.[34]

Tanto en *La villa* como en *El aire* aparece la imagen de la ciudad fragmentada que describí anteriormente. Los fragmentos son percibidos como zonas delimitadas y diversificadas, con sus modos particulares de construir, habitar, usar y transitar el territorio; con sus diferencias en cuanto a los comercios disponibles y el acceso a los servicios, con sus propios códigos de sociabilidad y convivencia. En *La villa*, la geografía está específicamente señalada, aludiendo a sectores y calles reconocibles. En primer lugar, se puede distinguir el barrio cercano a plaza Flores y avenida Rivadavia —donde vive el protagonista—, caracterizado por una "alta densidad de edificios altos, comercios, restaurantes, verdulerías" (13). Si se avanza en dirección al sur, el paisaje cambia al cruzar la avenida Directorio, allí comienza "el barrio de las casitas municipales", "vacío y oscuro", donde el trazado se torna irregular y sus calles entremezcladas (14). Luego, siguiendo por Bonorino, es posible encontrar "zonas mal definidas", de monoblocks, donde también hay "depósitos y galpones y baldíos" (17), y finalmente el sector donde la calle Bonorino se ensancha por unos cien metros, pasaje que conduce a la villa. Por tanto, la novela describe distintas zonas, que responden a diversas trayectorias y modos de urbanización y vivienda: el barrio de plaza Flores, las casitas municipales, una zona de monoblocks y la villa.

La construcción de la villa se realiza siguiendo fundamentalmente la focalización de Maxi y según los recorridos de sus caminatas.[35] Quizá por esto uno de los modos empleados para caracterizarla consiste en la contraposición de la villa con respecto a los rasgos que asumen otras zonas de la ciudad, cercanas al protagonista, a partir de los cuales se establecen comparaciones y se hace posible el reconocimiento de ese territorio "extraño" (29). Uno de los primeros factores susceptibles de comparación es

[34] Este proceso es interpretado por Gorelik como el paso de la "industria-ciudad" a la "ciudad de los negocios" (2004: 189-206) y por Prévôt Schapira y Cattaneo Pineda como "el cierre del ciclo abierto por la federalización de la capital (1880)" (2008: 75).

[35] Herzer, Di Virgilio, Rodríguez y Redondo definen las villas de emergencia como ocupaciones de tierra urbana vacante que producen tramas urbanas muy irregulares (2008: 94). Surgen durante la década de 1930, con aquellos sectores sociales que, por su reducida o inexistente capacidad de ahorro, no pueden acceder al mercado formal de vivienda y que no han sido alcanzados por las respuestas dadas por el sector público (2008: 93). Su desarrollo no procede por planificación ni proyección organizada: responde a prácticas individuales y diferidas en el tiempo, a diferencia de otras ocupaciones protagonizadas por colectivos que proceden planificadamente (Herzer, Di Virgilio, Rodríguez y Redondo 2008: 94).

la organización que asumen las calles. Ya que, si la planificación racional del centro de la ciudad ha trazado una red de calles que se organizan en forma paralela y transversal, en la villa no hay calles transversales. En lugar de tener un trazado perpendicular y desembocar en el centro, las calles parten en ángulos de cuarenta y cinco grados, todas en la misma dirección, de modo tal que "ninguna llegaba al centro" y "ninguna tenía salida" (35). Así, a la cuadrícula tradicional, se le opone la forma de un enorme círculo que asume la villa.

La organización de las calles no solo contrasta con la geometría racional empleada en otras zonas de la ciudad, sino que además no se condice con los métodos esperables según las necesidades de ahorro y maximización del espacio. El narrador compara la distribución de calles y viviendas con la diagramación del Barrio Municipal: allí las manzanas están planificadas con la finalidad de evitar fondos de gran extensión; en cambio, en la villa, las calles están separadas por cuarenta o cincuenta metros y las casillas tienen un máximo de cinco metros de fondo, produciendo extensos interiores de manzana. El narrador supone que en esos interiores puede haber más casillas, a las que se accedería por medio de angostos pasadizos. El procedimiento de caracterización por comparación permite al narrador descubrir que la construcción de la villa implica lógicas diferentes que las del centro de la ciudad, de modo tal que "aquello que parece natural", como el trazado geométrico y racional, "quizá no es necesario y solo responde a una costumbre" (33). De esta forma la novela repone la condición histórica, y por tanto no necesaria ni universal, de la organización del espacio urbano, mostrando cómo distintas zonas de la ciudad han desarrollado dispares opciones de diagramación.

Las viviendas de la villa están caracterizadas por lo precario de su construcción, pero fundamentalmente por su hacinamiento: se levantan "literalmente apiladas unas contra otras" en sitios limitados que determinan que sean "de un tamaño ridículo de tan reducido" (33). Este modo de hábitat permite que, en una reducida extensión de terreno, puedan vivir "decenas de miles" (29), así la elevada densidad poblacional es otro de las rasgos destacados en la novela. La villa reluce por su resplandor general, con millones de bombitas colgando de las marañas de cables, que asumen diversas combinaciones y dan como resultado diferentes dibujos lumínicos. La disposición y cantidad de las luces permite establecer ciertos contrastes, por ejemplo, entre el exterior sumamente iluminado y el interior de las viviendas, "en penumbras", donde la

luz es utilizada con mucha más discreción. Y también permite delimitar zonas dentro de la villa, donde se restituye la diferenciación entre centro y periferia: la iluminación, pródiga en las afueras, se hace escasa a medida que se avanza en profundidad, hasta llegar al centro donde "la villa parecía estar a oscuras" (36), se concentra el espacio y todo aumenta en densidad: "las callecitas se hacían más estrechas y las casillas más apretadas" (36).

En *El aire*, el recorrido de Barroso distingue tres zonas diferenciadas, una seguida de la otra: la avenida y el barrio donde se encuentra su departamento, una zona "de conventillos", "sector marginal" o "barrio pobre", y un tercer sector llamado "descampado".[36] De este modo, avanzar por la contigüidad de estas zonas implica seguir un recorrido paulatino del centro a la periferia: del adentro, urbanizado, a las "afueras" donde la ciudad adquiere signos de degradación y deterioro, y además, se vuelve naturaleza y se mimetiza con el campo. Cuando Barroso sale a la calle se encuentra en una avenida, cuyo modo habitacional predominante son los edificios de departamento, donde las calles están organizadas por semáforos, abundan las paradas de colectivo y hay muchos comercios. Los usos del espacio están vinculados sobre todo con la circulación, que cambia de ritmo según las horas y los días de la semana, y con cierta práctica de contemplación de las vidrieras de los comercios —analizada en el próximo apartado del capítulo.

En la zona contigua al barrio de Barroso, el modo predominante de hábitat son los conventillos, "casas grandes, casi siempre deterioradas, antiguas".[37] Esta zona no tiene comercios ni escaparates, los pocos negocios que pueden encontrarse allí están montados en las casas de los vecinos, como por ejemplo un quiosco donde se atiende por una ventana que permite entrever el interior del hogar; así el espacio duplica sus

[36] El protagonista realiza tres caminatas por estas zonas, descubriendo diversas características y usos del espacio en cada una de ellas, y avanzando cada vez un poco más en extensión. En el análisis voy a desarrollar los rasgos de estos espacios en conjunto, relacionando lo que en la novela se conoce de manera gradual, fragmentaria y dispersa.

[37] Según Herzer, Di Virgilio, Rodriguez y Redondo, el conventillo es una de las formas tradicionales que asume el hábitat popular en la ciudad de Buenos Aires, consolidado durante el primer periodo de metropolización de la ciudad (1860/1914), en vinculación con el arribo de importantes contingentes migratorios de ultramar, y proliferando sobre todo en la zona sur de la ciudad, en los barrios de La Boca, Barracas y San Telmo (2008: 94). Las autoras señalan que los conventillos tradicionalmente se vincularon con el mercado informal de alquileres de pieza con cocina y baños compartidos; pero, luego, desde fines de los años ochenta y fundamentalmente en los noventa, la desaparición de los antiguos dueños facilitó el advenimiento de los inquilinos en ocupantes (2008: 94).

usos: “era comercio y hogar al mismo tiempo” (120). Cuando Barroso recorre ese barrio —durante una noche calurosa primero y luego un feriado—, le llama la atención la cantidad de vecinos que realizan actividades en el exterior, una “multitud ocupando las veredas e incluso en algunos sectores casi toda la calzada”, como si “la vida en general se hubiera trasladado a la calle” (120). Así observa a los jóvenes que toman vino o cerveza junto a sus amigos, los niños que corren por las veredas o andan en sus triciclos, bajo la mirada despreocupada de parejas que toman mate (37), y las paradas de colectivos que parecen “centros de interacción vecinales” (38), todo lo cual le provoca la impresión de estar en “un vecindario decadente pero en cierto modo febril” (59). Es decir, aquí, las calles, en lugar de funcionar predominantemente como zona de circulación tal como sucede en la avenida, se convierten en centro de interacción, permitiendo el dejarse estar, la quietud, el descanso y las prácticas del ocio, por tanto, las veredas se constituyen como un importante espacio de sociabilidad y recreación. Barroso, acostumbrado a los usos del territorio propios de la avenida, al ver tanta gente reunida en el espacio público siente cierta extrañeza, es decir no comprende el propósito, el sentido y las prácticas de esa multitud ocupando las calles cuando el territorio no está provisto de los usos a los que él está habituado (uso comercial, uso recreativo en lugares pensados específicamente con ese fin). Estos distintos imaginarios sobre el uso del espacio aluden a la desarticulación de las formas de sociabilización que estaban en la base del proyecto de ciudad integradora, donde el barrio y la plaza fueron contextos propicios para una socialización más igualitaria, fundada en la heterogeneidad social (Svampa 2001).

El tercer sector descripto en *El aire* es una zona no iluminada conformada por un extenso descampado, interrumpido por “restos dispersos de edificaciones”, ahora en ruinas. Allí, también el feriado, Barroso observa una multitud de personas jugando al fútbol, utilizando los restos de piedras, columnas o medianeras a modo de arcos, de modo tal que las antiguas edificaciones, ahora destruidas y desprovistas de su uso original, asumen nuevos usos según los modos en que este espacio se utiliza con fines lúdicos. Pero, además, el protagonista observa muchas familias que van poblando, fragmentaria y paulatinamente, los diversos sectores del campo, conformando “una agregación confusa y turbulenta de cajas, sábanas, trastos y personas, demasiadas personas” (129). Barroso, según sus propias concepciones sobre el uso del espacio,

interpreta que estas numerosas familias se han acercado al descampado para "pasar el día al aire libre" (128) y realizar una tarde de picnic; sin embargo, luego descubre, a partir de la lectura de la prensa, que allí se está produciendo una ocupación del terreno con otros fines, ligados a la supervivencia.[38]

Tanto en *La villa* como en *El aire*, las fronteras están trazadas a partir de dos operaciones fundamentales: por la caracterización del espacio, sobre todo en vinculación con los modos en que aparece la dicotomía luz-oscuridad, y por la percepción internalizada del espacio urbano que construyen los protagonistas, influidos por sus grupos de pertenencia. La autoidentificación se produce a partir de la diferenciación con los otros, por tanto, este entramado de relaciones requiere considerar la cuestión de los límites. Al observar la distribución de los límites "podemos saber aquello que un grupo o una identificación incluyen y excluyen, así como los dispositivos a través de los cuales construyen esas diferencias, articulándolas en la mayor parte de los casos con formas de desigualdad" (Grimson 2005: 127).

En *La villa*, el límite que separa la villa de los otros barrios está marcado geográficamente y además enfatizado por la oposición oscuridad-luz. Cuando la calle Bonorino se ensancha sin dejar otra salida que la que conduce a la villa, se convierte en un "tramo oscuro" que funciona a modo de pasaje y también de frontera, ya que permite delimitar un afuera y un adentro (a la villa se "entra" o no se atreve a entrar), y que establece un contraste entre ese afuera y la villa, destacada siempre en su radiante luminosidad, "brillando como una gema encendida por dentro" (27). En *El aire*, si se sigue el recorrido de Barroso del centro hacia la periferia, hay dos cuestiones que funcionan demarcando las zonas: en primer lugar, disminuye la luz, que deviene "semioscuridad" en el barrio aledaño a la avenida, hasta transformarse en la zona de "oscuridad" y "negrura" (60) que antecede al descampado. Y, en segundo lugar, los rasgos de una urbanización organizada y regular se van modificando o menguando, de modo tal que se ponen de manifiesto diversas tendencias: la desorganización del trazado urbano; la aparición de la degradación, las ruinas y las distintas manifestaciones de lo roto; el avance de la naturaleza y el campo por sobre la ciudad. Así, la zona de la avenida se destaca por su luminosidad y urbanización regular y organizada. A medida

[38] Este aspecto será analizado con más detenimiento en el próximo apartado del capítulo, titulado "La ciudad de los pobres".

que se avanza por el barrio aledaño al de Barroso, además de tornarse "más oscuro" (36), el paisaje parece desordenarse, volverse "irregular" (38), al tiempo que se atisban distintas formas del deterioro, marcas del abandono o la falta de mantenimiento. Luego, en el descampado aumenta la degradación de todo lo que ha quedado como signo de urbanización: las edificaciones destruidas, donde persisten "sólo pilotes, paredes o vigas", y las paredes "a medio demoler y casi derrumbadas" (128) indican que es todo el proyecto de un barrio lo que se ha transformado en ruinas. Este territorio abandonado muestra una invasión de la naturaleza, que avanza por sobre lo urbano.

En las dos novelas, las fronteras, invisibles pero eficaces, funcionan clasificando diversos sectores y usos del espacio urbano, y, por tanto, posibilitando o denegando los traslados. Son límites que los personajes tienen interiorizados como estructuras mentales, que organizan el entramado de sus relaciones y les señalan hasta dónde es posible llegar. En "Efectos de lugar", Bourdieu señala que las estructuras del espacio físico son una de las mediaciones a través de las cuales las estructuras sociales se convierten progresivamente en estructuras mentales y sistemas de preferencias. Considera que la incorporación de las estructuras del orden social se cumple, en buena medida, a través de la experiencia prolongada de las distancias espaciales en que se afirman determinadas distancias sociales. Bourdieu piensa, más concretamente, en los desplazamientos y los movimientos del cuerpo que esas estructuras sociales convertidas en espaciales, y con ello naturalizadas, organizan y califican como ascensión o declinación, entrada o salida, acercamiento o alejamiento, además de todas las jerarquizaciones prácticas de las regiones del espacio. De este modo, señala cómo las grandes oposiciones sociales objetivadas en el espacio físico —por ejemplo, Bourdieu menciona la diferencia capital/provincia, pero podríamos agregar centro/periferia, barrio de plaza Flores/villa en *La villa*, barrio de la avenida/zona de conventillos/zona de ocupaciones en *El aire*— tienden a reproducirse en el espíritu y en el lenguaje en la forma de oposiciones constitutivas de un principio de visión y división, en tanto categorías de percepción y evaluación o de estructuras mentales (2000: 121). Así pues, debido al hecho de que el espacio social está inscripto a la vez en las estructuras espaciales y las estructuras mentales incorporadas, "el espacio es uno de los lugares donde se afirma y ejerce el poder, y sin duda en la forma más sutil, la de la violencia simbólica como violencia inadvertida" (Bourdieu 2000: 122).

En *La villa*, todos los habitantes del centro saben cuáles son los límites geográficos, sociales y simbólicos que organizan sus itinerarios. Por ejemplo, a la zona donde la calle Bonorino se ensancha no va "ni el más persistente caminador" y, antes de comenzar a ayudar a los cartoneros, "Maxi nunca había llegado hasta allí" (17). La villa es caracterizada como un lugar donde "no entraba nadie que no perteneciera", es más, Maxi "podía haber apostado que ninguno de sus conocidos del colegio, del gimnasio, del barrio, o amistades de sus padres o parientes, habían entrado nunca a una villa, ni entrarían. ¡Y estaban tan cerca!" (31). Es decir, aparece como una zona vedada para los sectores medios, cercana geográficamente pero demarcada por una distancia social y cultural que nadie suele franquear, un límite simbólico que categoriza a quienes pertenecen de quienes son foráneos y prefieren permanecer afuera. Por esto Maxi, quien tiene internalizados los parámetros y las pautas de comportamiento de su clase, aun cuando ayuda diariamente a los cartoneros, extiende su colaboración solo hasta el límite que sus disposiciones sociales le permiten. Y también los cartoneros se despiden de él mucho antes de llegar a la villa, a la altura del barrio municipal, privándole la posibilidad de conocerla. En la primera de las caminatas que narra *El aire*, cuando Barroso llega a la zona del descampado, enfrentado a la "línea definida pero intangible que dividía la penumbra de la zona iluminada", está un rato observando intrigado, pero, sabiendo que su paseo ha sido interrumpido, no tiene la menor intención de seguir (39). Lo mismo sucede durante su segunda caminata, cuando, aun siendo de día, tampoco se le ocurre "atravesar la esquina e ingresar en el descampado" (60).

Sin embargo, los recorridos de los protagonistas, en lugar de permanecer inhibidos frente a estos límites geográficos, sociales y simbólicos, se obstinan en avanzar sobre ellos. Así, las novelas, al tiempo que construyen un espacio fragmentado y la experiencia de esas múltiples fronteras eficazmente internalizadas, instauran una tensión sobre esta representación que prioriza la desconexión de los fragmentos, mostrando los modos en que estas divisiones son interceptadas por múltiples cruces y traslados. Si la bibliografía de las ciencias sociales, a través del predominio de la imagen de la ciudad fragmentada, reitera el diagnóstico sobre la disolución y la desconexión de lo urbano, *La villa* y *El aire,* al tiempo que replican esta lógica de la fragmentación, la desestabilizan. Dado que ponen en el centro de la narración los encuentros entre sujetos diferentes, con distintas posibilidades materiales y simbólicas de apropiación del espacio; a la vez que trabajan

el deslizamiento entre las fronteras y los pasajes, entre el aislamiento y la interacción. Los cruces y los contactos despliegan los distintos imaginarios que los sujetos construyen sobre la ciudad, los modos en que esos imaginarios contrastan con la percepción, o las disputas sobre los usos legítimos del espacio urbano. Las novelas, más que concentrar la atención en las fronteras como segmentación del espacio, desplazan su mirada a los momentos de contacto entre lo que está segmentado, a los flujos, redes y roces que se propician por los espacios y sus trazados.

Maxi consigue ir avanzando, progresivamente, cada vez un poco más. Una noche llega al punto donde la calle Bonorino se ensancha y, a un costado del camino, ve la villa: un espectáculo "tan extraño" que lo deja "inmóvil" (27), por eso emprende el regreso. Como Maxi se siente atraído por ese exceso de luz, con cierta resistencia a volver a su casa, insiste en acercarse a la villa, hasta que, finalmente, en "una noche histórica para él" (29), llega a franquear sus límites. Caminando por las callejuelas de la villa, lo invade "un sentimiento de maravilla" (30), sensación que refuerza tanto la presencia de los límites como también su condición permeable: ingresar es para él un privilegio, una "prueba de confianza" (31) ofrecida por los cartoneros, obtenida luego de "arrastrar carritos durante meses, hacérseles útil de mil modos con su fuerza, con su amabilidad, para que lo encontraran merecedor de hollar sus recintos" (32). Así, Maxi entra a esta zona cada noche, acompañando a sus ocasionales auxiliados. Sin embargo, su penetración encuentra un nuevo límite: debido a la organización de las calles y a su desconocimiento del lugar, no logra avanzar en profundidad. Por eso, el centro de la villa permanece inaccesible para él, como una "gran incógnita" (79), apartado "en las sombras" (77).

Barroso sale a caminar y se descubre realizando siempre el mismo recorrido, pero, la reiteración, en lugar de replicar la rigidez de los límites, admite variaciones y nuevos avances que hacen que las fronteras revelen sus fisuras. Como ya anticipé, las dos primeras veces Barroso permanece inhabilitado ante la esquina que divide el barrio de conventillos del siguiente, aunque se instaura una diferencia: de noche no puede ver más allá de la negrura, en cambio, de día, puede ver un inmenso descampado, un "territorio sin término" (121). A esta percepción se le agregan ciertos efectos desconcertantes: el descampado está interrumpido por ruinas y, allí donde se esperaría encontrar restos de basura y desechos, "todo era limpio, como el aire" (60). Luego, en

la tercera caminata, Barroso avanza por las zona de ruinas, observa a las personas jugando al fútbol y nuevamente sus expectativas se ven defraudadas, porque, contrariamente a la destreza que, según se cree o se dice, ostentan los argentinos en este deporte, la mayoría juega mal: los jugadores se paran en el medio de la cancha sin saber qué hacer, se cansan con suma facilidad, corren o caminan a destiempo, sin lograr golpear la pelota, o haciéndolo solo de casualidad. Así, atravesar ciertas fronteras también puede significar una "recurrente extrañeza", donde los imaginarios y las expectativas se frustran, o las prácticas más arraigadas se revelan mudadas, convertidas en mero ritual realizado solo a fuerza de repetición.

Subrayar los cruces y los modos en que los límites devienen porosos no implica, en este análisis, ocluir las relaciones de poder y las tramas de desigualdad que atraviesan las fronteras. Alejandro Grimson previene ante la posibilidad de que, al destacar en exceso las figuras de la "hermandad" y el "cruce", o al trabajar la imagen del "cruzador de fronteras", se caiga en una visión romántica y esencialista que invisibilice el conflicto que muchas veces caracteriza a las zonas de frontera.[39] Al subestimar el conflicto como dimensión central de los contactos "se dificulta la visualización de las asimetrías entre sectores, grupos y Estados, y de las dinámicas de inclusión/ exclusión" (Grimson 2011: 114). Grimson agrega que cruzar una frontera no implica necesariamente desdibujarla, así como los vínculos, los encuentros y las comunicaciones entre dos grupos no implican ausencia de conflicto.

La villa y *El aire*, además de trabajar las fronteras en tanto zonas de relación entre sectores sociales, exploran lo problemático de la subjetividad y la identificación social cuando se ven atravesadas por radicales cambios socioeconómicos, cuando el paisaje habitual se ve rápidamente transformado y cuando el tejido social está siendo alterado por procesos de pauperización, segregación y exclusión. Es decir, las novelas dicen menos del otro social —por ejemplo, de los cartoneros o de los habitantes de la villa—, que de cómo los sectores medios se ven afectados por las transformaciones que la implementación del neoliberalismo está suscitando en el país. Los personajes, más que un saber social sobre la pobreza, muestran percepciones, temores y sensaciones ante

[39] Aun cuando se ha abocado sobre todo a estudiar las zonas limítrofes entre Estados nacionales, se pueden aprovechar los estudios de Grimson porque buena parte de sus advertencias sirven también para pensar las fronteras interurbanas.

ese avance de la pauperización y de la desintegración, fundamentalmente cómo la presencia de los otros y la existencia de múltiples fronteras se vuelven constitutivas de la vida social, desatando conflictos sociales, imaginarios y simbólicos. A partir de esta focalización en la experiencia de los protagonistas, los textos proponen una percepción inusitada del espacio urbano. En principio, porque la imagen de la ciudad fragmentada se ve transversalmente matizada por una ciudad de los pasajes, donde las fronteras, además de límite y denegación, devienen ocasión de traslado, cruces, interacción y encuentro. Asimismo, porque, más que un espacio fragmentado en distintas zonas contiguas, al modo del mosaico o del *patchwork*, las novelas construyen la imagen de una ciudad plegable, como esos libros infantiles denominados *pop-up*. Tanto la imagen del mosaico como la del *patchwork* trabajan a partir de la combinación de fragmentos de materiales, ya sea de pequeñas piezas de piedra, cerámica o vidrio en el primer caso, o de retazos de telas en el segundo. Aun cuando las piezas tienen cierto espesor y textura, la lógica de combinación, a partir del agregado de los elementos según distintas técnicas, da como resultado un desarrollo plano y unidimensional. En cambio, los libros *pop-up* implican una ingeniería que vuelve al papel tridimensional, móvil o desplegable, permite construir solapas que se levantan, pestañas que se jalan, imágenes emergentes; son publicaciones troqueladas, semejantes en alguna medida al *origami*.

La ciudad plegable o *pop-up*, cuando se abre, muestra que no es una sino muchas ciudades, un montón de capas de fino relieve, yuxtapuestas unas encima de otras, que se tocan, se acoplan, se prefiguran o desfiguran. De este modo, se jalan y se despliegan: el mapa de la ciudad ofrecida al caminante y el mapa de las zonas prohibidas y peligrosas, que se le deniegan; la ciudad planificada por el trazado geométrico y racional y la ciudad imprevista de la necesidad, irregular y espontanea; la ciudad con aspiraciones inclusivas e integradoras y la ciudad donde el proyecto moderno se desintegra, en descomposición; la ciudad del centro, con sus edificios que se espían unos a otros, con sus calles, semáforos, negocios, y la ciudad de los lindes, con sus conventillos, sus villas, sus baldíos silvestres, sus descampados; la ciudad atravesada por anchas avenidas, donde la gente circula constantemente sin detención, o solo se demora para observar lo que ofrecen las vidrieras, y la ciudad de los barrios, con sus veredas donde los jóvenes comparten una cerveza y los niños andan en triciclo mientras sus padres toman mate; la ciudad que se inunda y la ciudad que se pampeaniza, invadida por el campo. Pero lo

importante es que las novelas no describen una u otra zona, compartimentadas en fragmentos, sino que muestran cómo el libro *pop-up* se abre ante los ojos extrañados y despliega las muchas ciudades conviviendo simultáneas, a la par. Cuando se da un paso al costado, cuando se desoyen los caminos trazados de antemano y el andar se extravía, se despliega el universo insospechado del *pop-up*. En la ciudad plegable que imaginan las novelas, al mapa habitual, que de tan cercano se ha vuelto imperceptible, se sobreimprime el diagrama del extranjero, como un finísimo papel de calcar, troquelado por una sensación extraña. Entonces, en los intersticios de la opulenta ciudad neoliberal, la ciudad de los pobres asoma y se deja ver.

1.4. La ciudad de los pobres

Las novelas construyen una ciudad donde el espacio público funciona como medio de sobrevivencia y como recurso económico, la circulación por las calles permite buscar los bienes que luego se transforman en mercancías, tal como lo hacen los cartoneros en *La villa*, o los botelleros en *El aire*. Es decir, recorrer la ciudad para los pobres poco tiene que ver con el consumo o el paseo, es una forma de recolección material específica, con sus propias lógicas y códigos. Los cartoneros son presentados, en la novela de Aira, como trabajadores: desempañan "la profesión de cartonero o ciruja", consistente en la recolección de cartón, papel, vidrio, entre otros residuos (13). Trabajan junto con su familia, estableciendo lazos de ayuda mutua, y se caracterizan por presentar una convivencia pacífica y solidaria entre pares. "Maxi nunca los vio pelearse, y ni siquiera superponerse" (13), y sí los vio compartir entre todos su colaboración, con lo cual se revierten los sentidos sociales que asocian a estos sujetos con la violencia y el enfrentamiento. También se distinguen por la cordialidad y el buen trato, cuando Maxi invita a las mujeres a subir al carrito junto con sus niños "respondían a su sonrisa con otra, tímida, y preguntaban `¿puede? ¿no le pesa demasiado?´, por pura cortesía" y cuando algún chico grande se niega a subir es "no por desprecio, no agresivos, todo lo contrario" (16, 17).

La villa trabaja la construcción del recorrido como recurso material y simbólico, diagramado de modo estratégico para conseguir cierta cantidad de materiales diarios, seguridad necesaria en este tipo de actividades poco previsibles. Los itinerarios de los cartoneros son fijos y están organizados por la confluencia de dos criterios: por un lado,

una direccionalidad trazada del centro a la periferia, orientada hacia el sur, de forma tal que el final del recorrido coincida con la llegada a la villa donde se encuentran sus viviendas; y por otro, la organización horaria pautada para anticiparse a los camiones recolectores. La novela describe el modo en que los itinerarios de los cartoneros, y las posibilidades, éxitos y fracasos de la recolección se vinculan estrechamente con las características del espacio urbano, sobre todo con la pujanza de las zonas, la capacidad adquisitiva de sus habitantes y la mayor circulación económica, visible en la presencia o no de vida comercial. De este modo, en las inmediaciones de la avenida Rivadavia está "el grueso del botín", porque allí se concentran los edificios altos, los comercios y restaurantes (13); en Directorio, los montones de basura se espacian, pero aun conviene seguir hurgando porque es posible encontrar algo inesperado: "algún mueble pequeño, un colchón, un artefacto, objetos extraños" (13). Y finalmente, más allá de Directorio, en el barrio de las casitas municipales, hay "mucho menos que buscar", por eso allí los cartoneros aceleran el paso en dirección a la villa.

En *El aire*, gran parte de las transacciones comerciales han variado el material predominante de intercambio: en lugar de hacerse con dinero se realizan con vidrio, sobre todo botellas que los sujetos recogen de las calles. En varios momentos se señala que el dinero escasea o ha dejado de circular, y esto se pone especialmente de manifiesto cuando Barroso, luego de consumir en una pizzería, no tiene la cifra suficiente para pagar la cuenta, y luego cuando, al comprar en un supermercado, tampoco tiene con qué abonar. Ya en su casa, busca por todos los rincones y bolsillos, hasta finalmente darse cuenta de que se ha quedado sin efectivo disponible. Barroso percibe cómo la prensa da cuenta de estos nuevos modos de intercambio económico, con publicidades donde se repite la fórmula "vidrio es dinero". Por ejemplo, se recuerda un periódico que dedica sus dos páginas centrales a este anuncio acompañado de una imagen que muestra una profusión de billeteras y bolsos de los que asoman envases de vidrio de tamaños y colores diversos, algunos con forma de billetes y otros de botella (74). Es decir, desde el imaginario de los medios de comunicación se promueve que dinero y vidrio son objetos intercambiables, con idéntica función, valor de circulación y valor social.

Durante sus caminatas, Barroso advierte lo que antes le era imperceptible: la mayoría de las personas lleva botellas o circula sumamente alerta ante la posibilidad de

encontrarlas, manteniendo una constante atención sobre las veredas, o asomándose de cuando en cuando a los contenedores de basura de las esquinas para ver si queda algún envase vacío. Luego, en el supermercado, el protagonista le pregunta a un cliente si ha habido alguna campaña para advertirle a la gente que se introduciría el pago con vidrio. "Señor, hace años que compro con vidrio" (82), le responde su interlocutor, dejando en evidencia que este sistema de intercambio ya se encuentra sumamente extendido en la sociedad. Más allá de la adaptación general, en algunos casos, el trasporte de las botellas intenta ser disimulado: los sujetos las esconden en "bolsas de plástico" (36) y prefieren que la recolección pase desapercibida, "cobijados por las sombras" (37). Esto puede relacionarse con la conformación de una nueva pobreza, que afecta a los sectores medios, quienes se resisten a modificar sus hábitos y prácticas cotidianas, intuyendo que transformar los modos de consumo y de intercambio comercial significa también una alteración de su identidad social.[40] Los comercios se han adaptado necesariamente a esta modalidad de compra, por ejemplo, se describe su implementación en un supermercado, mediante un funcionamiento lento y engorroso que obliga a los clientes a realizar una cola cuádruple, demorarse horas de espera, moverse en un espacio reducido debido a la presencia de "jaulas de alambre de dimensiones verdaderamente supremas donde se ponían las botellas con que la gente pagaba" (80); todo lo cual se traduce en el ánimo de los compradores, descontentos, "irascibles e intolerantes" (77).

Una diferencia con los cartoneros de *La villa* es que los botelleros de *El aire* no pertenecen exclusivamente a los sectores populares, son sobre todo las clases medias empobrecidas las que se han volcado a la recolección de botellas como medio para mantener los intercambios comerciales necesarios para su sobrevivencia. En cambio, los sectores populares en muchos casos se ven excluidos de esta práctica: por ejemplo, "las personas humildes" que quieren pagar en el supermercado con trozos sueltos, como culos o picos de botellas, "no podían: no se los aceptaba" (81); así como también las botellas apenas dañadas ven menguado su valor a la mitad. Entonces, mientras los cartoneros proceden fundamentalmente de la villa y recorren el barrio de Flores en una

[40] El término "nuevos pobres" alude a aquellos sectores de la sociedad, pertenecientes por ejemplo a las clases medias, que han visto caer sus ingresos a niveles en los que no pueden cubrir una canasta básica de bienes y servicios, a diferencia de los "pobres estructurales", quienes tienen necesidades básicas insatisfechas.

determinada franja horaria para efectuar la recolección de cartones y residuos, los botelleros no provienen de otros barrios sino que buscan allí donde también residen. Sin embargo, las dos prácticas presentan ciertas características compartidas. Tanto cartoneros como botelleros recolectan en familia, todos participan, a veces desempeñando tareas diferentes, estableciendo lazos de ayuda mutua. “Los niños chicos, de dos años para arriba, correteaban a la par de sus madres, y colaboraban a su modo en la búsqueda en las pilas de bolsas de basura, aprendiendo el oficio.” (11), de modo tal que, además, el cartoneo está visto en *La villa* como un oficio que puede aprenderse y se transmite de generación en generación.

Ambas actividades de recolección son caracterizadas en las novelas como prácticas que requieren un saber hacer: para desempeñarlas son necesarios determinados conocimientos y habilidades. Sobre todo, influye cierta destreza en la búsqueda y la selección de los materiales que, según se disponga o no, puede agilizar la recolección y determinar que se obtengan mejores o peores resultados. Del cartoneo se dice que requiere “un olfato especial”, saber dónde se encuentran los residuos valiosos y dónde conviene detenerse (10, 11); la selección y el transporte de los materiales en algunos casos se encuentra dividida por roles, por ejemplo, las mujeres separan lo que se puede comer y lo llevan en bolsas colgando de las manos, mientras que los hombres meten los objetos más pesados en el carrito, atándolos con cuerdas a la montaña de desechos (14). Cuando, en *El aire*, Barroso, al descubrir que no tiene dinero, decide ver si encuentra alguna botella para comprar comida, la tarea le lleva horas y horas, convirtiendo lo que comienza como “una distracción extravagante” en “una búsqueda cada vez más excluyente, febril y agotadora” (160). Finalmente, por su “falta de hábito”, Barroso, para conseguir unas cuantas botellas, termina caminando el triple que cualquier otra persona con experiencia en la recolección (161). Además de las habilidades necesarias para una recolección exitosa, desempeñar estas prácticas requiere conocer ciertos códigos compartidos, una serie de reglas tácitas asumidas por todos los que las ejercen. La recolección de botellas no implica mayores disputas respecto a la apropiación de los envases, debido a que está mediada por un acuerdo según el cual la mayor cercanía determina la prioridad: “si una persona tenía a su costado un envase, de hecho todos lo consideraban como de su propiedad” (160). Y, como ya mencioné, los cartoneros no se superponen entre sí al realizar la tarea y se

muestran dispuestos a compartir la colaboración de Maxi de modo tal que sea aprovechada por todos.

Cuando Barroso recorre la avenida donde vive se describe otro uso del territorio, rémora del consumo que ya no se puede seguir practicando debido a la escasez de dinero: muchas personas, sobre todo grupos familiares, se detienen a observar las vidrieras de los comercios y a conversar sobre la mercadería expuesta. Esta práctica extendida significa por lo menos dos cosas, según los pensamientos del protagonista: que los sujetos ya no tienen dinero ni posibilidades de acceder a esas mercancías, y que la práctica del intercambio comercial ha sido sustituida por el intercambio comunicativo, transformando la satisfacción de las necesidades en pasatiempo: "'Ya que no pueden comprar hablan; y como de todos modos necesitan, se distraen', pensó Barroso" (57). Las conversaciones, privadas y en secreto, a centímetros de las vidrieras, aluden a los cambios de hábitos y de orden de prioridades de las familias: "presupuesto escaso, usos auxiliares de la mercancía que excedieran los previsibles, de manera de justificar siquiera hipotéticamente la compra, referencias personales a objetos similares, muchas veces ya degradados y a pesar de eso todavía en uso dentro de la casa" (57). Se ensayan nuevas formas de apropiación de las mercancías: la palabra rodea al objeto, las razones que motivarían su adquisición y sus usos, de modo tal que, de tan hablado, deviene consumido, y quedan extenuadas las necesidades, hasta la aparición de la próxima novedad.

Las prácticas de conversación en las vidrieras de los comercios, narradas en *El aire*, figuran los vínculos estrechos entre consumo y pertenencia social a determinada clase. Según Kessler y Di Virgilio (2008), las clases medias pauperizadas —sector denominado "nueva pobreza", como aludí anteriormente— emplean estrategias adaptativas mediante su capital cultural y social, porque la experiencia de empobrecimiento significa una erosión de su identidad. La autoinclusión en la clase media se basa en el acceso (real o potencial) a bienes y servicios más allá de la mera supervivencia, tales como ciertas vestimentas, salidas, vacaciones, aparatos electrodomésticos y automóvil; y, si bien el nivel educativo es importante, el consumo es definitorio (Kessler y Di Virgilio 2008: 43). También Feijoó señala que el consumo, en las sociedades modernas, implica un proceso social que va más allá de la mera adquisición de satisfactores —bienes y servicios que se compran en el mercado— y constituye un proceso de ubicación en la sociedad, una

forma de constitución de una autoimagen, la formulación de un modo de vida (1995: 236). Por tanto, la pauperización significa un cuestionamiento de una autotipificación fundamental: la pertenencia a la clase media, íntimamente ligada a la definición de la identidad social argentina. En la novela de Chejfec, se muestra cómo las posibilidades económicas impiden el consumo real y cómo los sujetos ensayan modos de consumo imaginado, hablado, simulado, porque tan importante como el acceso a los bienes es poder ostentar la realización de una práctica y mantenerse aferrado al lugar asignado por el juego social. Entre estos "nuevos pobres" de *El aire* las estrategias de defensa se vuelven individuales o familiares e implican una modificación de los usos de la ciudad. La estancia frente a las vidrieras tiene mucho de representación teatral, ciertos gestos o movimientos corporales permiten observar, cual espectador, lo que la conversación, mantenida en privado, no deja escuchar: "el dedo índice pegado al vidrio en acción de señalar; dos manos recorriendo la cintura, como si describieran el talle" (58), o aquellos paseantes con las manos ocupadas que, para indicar el artículo al que se refieren, "levantaban un pie y lo mantenían lo más alto posible, con la punta del zapato casi tocando el vidrio y señalando con menos precisión que cualquier dedo, pero con más destreza" (58-59). El espacio público es la zona de proyección imaginaria donde se resiste al dislocamiento de la propia identidad, donde se actúan las prácticas denegadas por la realidad socioeconómica, y donde se inventan tretas para evitar la temida amenaza del descenso social.

La ciudad de *El aire* está construida a través de dos modalidades diversas de percepción del protagonista: la experiencia urbana de los desplazamientos y la ciudad descubierta en ciertos momentos de quietud, cuando Barroso lee la prensa u observa por la ventana, sin salir del interior de su departamento. Hay dos cuestiones que son trabajadas a partir del diálogo entre ambos modos de percepción del territorio: lo que, en la novela, siguiendo a la prensa, se denomina "tugurización de las azoteas" (63) y la ocupación de terrenos.[41] Barroso es un asiduo lector y coleccionista de la prensa, la

[41] Estas dos cuestiones se relacionan con los nuevos modos de habitar el espacio urbano. La cuestión del hábitat de los sectores populares y de los grupos empobrecidos es un problema sumamente complejo, que no puede dejar de vincularse con las dificultades de las políticas habitacionales y de regulación del suelo para compensar los efectos adversos que la renovación urbana trae aparejada sobre los sectores más vulnerables, e intervenir en pos del desarrollo integral de esta población. Por ejemplo, Herzer, Di Virgilio, Rodríguez y Redondo (2008) proponen analizar las relaciones entre diversos modos de "informalidades urbanas", que se conciben como procesos independientes pero susceptibles de

novela incorpora los artículos periodísticos al tiempo que él los evoca, los hojea o los lee. Si en un comienzo parece que Barroso se interesa por los diarios para sistematizar la complejidad de lo real en una cronología y un saber organizados, luego aparecen ciertas torsiones que alteran sus modos de leer. Así se relaciona con la prensa según un "vínculo de prelación invertido", de modo tal que aquello que lee aparece realizado al día siguiente (72), o también ejerce una lectura arbitraria que salta desordenadamente entre la pila de periódicos, provocando "un fondo de confusión en la sucesión indefinida de titulares, fotos y textos" (75).

El protagonista se detiene frente a una noticia que atrae su atención: "Ciudades elevadas y ocultas" titula el periódico al proceso que vienen protagonizando muchos habitantes que, obligados a residir en viviendas precarias por carecer de medios, prefieren vivir en ranchos levantados en las azoteas de casas y edificios ubicados en el centro de la ciudad en lugar de construirlos en zonas periféricas. La nota está acompañada de una foto tomada desde un avión donde se observa una indefinida extensión de manzanas con rasgos semejantes —tales como el perfecto cuadriculado de las calles. La foto demuestra que el fenómeno sucede en una zona sumamente urbanizada y ubicada en el centro de la ciudad, además de que permite ver cómo encima de las casas y los edificios hay "viviendas precarias hechas de tablas, chapas, ladrillos o bloques sin revocar" (63). La precariedad de las viviendas está indicada, en principio, por

vinculación: la informalidad económica, asociada al tipo de inserción en el mercado de trabajo, y la informalidad en el acceso al mercado de tierra y vivienda. En esta dirección, consideran que el acceso de los sectores populares al mercado de tierra y vivienda depende en gran medida de la forma en la que se resuelve su inserción en el mercado de trabajo. Pero, además, las autoras destacan otros factores y decisiones políticas, por ejemplo, las regulaciones realizadas a través de la normativa, los programas y proyectos impulsados desde los diferentes niveles jurisdiccionales del Estado, que influyen en el acceso de los sectores populares al hábitat (2008: 98). Al momento de analizar la política habitacional, Herzer, Di Virgilio, Rodríguez y Redondo señalan que, en términos generales, la multiplicidad de programas habitacionales gestionados durante las últimas décadas ha tenido un alcance acotado en términos del conjunto de la población de bajos ingresos; y destacan algunas cuestiones problemáticas: la desvinculación de la política habitacional respecto a la política de acceso al suelo urbano; un proceso de renovación urbana que apunta a generar condiciones para una ciudad atractiva a los capitales privados vinculados con la globalización y el turismo, generando efectos adversos sobre los sectores de la población más vulnerables; la primacía indiscutida de las políticas que alientan el desarrollo del mercado inmobiliario y los costos que se asumen para sustentarlo. Además, Herzer, Di Virgilio, Rodríguez y Redondo agregan que la política habitacional (con históricos bajos niveles de ejecución y sometidas a los parámetros de focalización) ha buscado básicamente privilegiar el modelo de obra nueva en espacios vacantes por sobre el mejoramiento del tejido residencial existente, orientado a satisfacer demandas de los sectores medios; produciendo así fragmentos de ciudad formal que sistemáticamente convalidan la existencia vinculada e interdependiente de un paisaje de exclusión (2008: 103).

el lugar del emplazamiento, en una superficie no preparada para este fin, y por tanto donde no van a poder instalarse servicios como cocina y baño; y además por el tipo de materiales utilizados para la construcción: las paredes realizadas con "recortes de chapa o tablas", "los techos de zinc" (71), asegurados con "piedras grandes, trozos de hormigón o varios ladrillos atados con alambres" para que persistan ante la fuerza del viento (109).

Por un lado, la recurrencia de este fenómeno da cuenta de un proceso de empobrecimiento donde los sujetos, inhabilitados para residir en una vivienda no precaria, deben optar por alquilar o tomar prestadas las azoteas de viviendas ajenas, muchas veces recurriendo a "ciertos lazos familiares o las pocas redes de solidaridad social" (64). Además, puede que algunos antiguos habitantes de cómodos departamentos hayan tenido que mudarse a las azoteas, o que propietarios de óptimas viviendas estén alquilándolas para subsistir en la terraza de su propiedad, así como también puede que los consejos de administración de los edificios hayan construido casas en las azoteas con la finalidad de aliviar los gastos elevados que los propietarios de los departamentos ya no están en condiciones de afrontar (64-65). Por tanto, la novela, al especular tantas y diversas posibilidades, todas susceptibles de explicar las causas del fenómeno, no solo expone un proceso de empobrecimiento generalizado sino que además resalta la heterogeneidad que lo caracteriza.[42] La situación que atraviesan estos pobladores de las terrazas en *El aire* habla de una pobreza donde las trayectorias son muy diferentes, así como también las expectativas, recursos y estrategias relacionadas con la sobrevivencia, que incluyen redes para obtener beneficios, el cambio de hábitos "cómodos" a otros precarios por imposibilidad de mantenerlos, y el aprovechamiento de los bienes para generar ingresos o solventar

[42] Los estudios sobre la nueva pobreza han destacado como sus rasgos predominantes la polarización y la heterogeneidad (Minujin y López 1994, Minujin 1995: 16, Kessler y Di Virgilio 2008: 39). Según Kessler y Di Virgilio la nueva pobreza surgió como un universo heterogéneo que reunía a los "perdedores" de cada categoría profesional, además la heterogeneidad cuantitativa tenía su correlato cualitativo: la diversidad de perfiles socioprofesionales conllevaba trayectorias sociales diferentes en cuanto a las formas de socialización, los orígenes familiares, las carreras educativas y las historias profesionales (2008: 39). Reconociendo esta heterogeneidad como punto de partida es que Kessler, en lugar de estudiar a los "nuevos pobres" como grupo homogéneo, propone una tipología para la experiencia de empobrecimiento donde intenta establecer regularidades y diferencias en las prácticas de consumo, salud y educación. Cada tipo le permite distinguir, no solo su vinculación con características socioprofesionales dispares, sino también diferentes modos de redefinir el mundo social, concebir lo político y movilizar recursos potenciales (Kessler 2000: 25-50).

gastos que no pueden afrontarse, muchas veces en perjuicio de las propias costumbres que se ven instadas a modificarse.

La bibliografía sobre el proceso de pauperización ha construido algunas metáforas que se tornaron recurrentes. Desde el libro de Minujin y otros (1995), titulado *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina*, la imagen de la caída, con su dicotomía espacial arriba/abajo, se ha vuelto predominante para aludir a la movilidad social descendente, así como también al carácter abrupto del cambio en la vida cotidiana y la identidad que experimentan los sujetos empobrecidos; de modo tal que puede encontrarse reiterada en los estudios sobre el tema, a veces con algunos matices agregados a la figuración. Así Minujin expresa que, en la Argentina empobrecida, "algunos pocos 'cayeron para arriba' mientras que la gran mayoría de la población va cuesta abajo en la rodada" (1995: 15); la tercera parte del libro *Cuesta abajo* explora las "conductas para amortiguar la caída" (1995: 197); Lvovich titula "Colgados de la soga" a su capítulo sobre la experiencia del tránsito desde la clase media a la nueva pobreza, imagen que le sirve para expresar el modo en que estos sujetos suelen apelar a todos sus recursos, materiales y simbólicos, para "intentar amortiguar los golpes de sus abruptas caídas" (2000: 52). Sin embargo, allí donde la bibliografía ha utilizado recurrentemente la imagen de la caída cuesta abajo, la novela de Chejfec produce una figuración invertida: las nuevas pobrezas se extienden sobre todo en las alturas. Los sujetos empobrecidos, interpolados por la necesidad de abandonar sus viviendas a nivel del suelo, en lugar de trasladarse a la periferia, permanecen en el centro urbano poblando terrazas y azoteas, produciendo una ciudad otra, imperceptible para los que aún no se han visto en la necesidad de trepar a las precarias cimas. Así el aumento de la pobreza es figurado en la novela por un ascenso de los sujetos que la padecen y deben ingeniárselas para sobrevivir en estas nuevas condiciones. Esta ciudad "elevada y oculta" se levanta a partir de la combinación aleatoria de restos y desperdicios: recortes de chapa o tablas, trozos de hormigón, ladrillos atados con alambres, todo realizado de manera provisoria, a medio terminar. Tugurios y ranchos que se multiplican a ritmo acelerado en los techos modificando definitivamente "el paisaje 'aéreo' de la ciudad" (65).

Al momento de ensayar una explicación del proceso de tugurización de las azoteas, el periódico leído por Barroso enfatiza la diferenciación entre centro y periferia

respecto de las posibilidades que proveen a sus habitantes. Si el centro se caracteriza por la cercanía de los puestos de trabajo y la disponibilidad de todos los servicios, en cambio la periferia se opone a estas características: distante geográficamente de las ofertas laborales, implica necesariamente una movilización, que a su vez es un gasto de dinero y una pérdida de tiempo; además en las afueras de la ciudad, "la luz, el agua y el transporte constituían mejoras inciertas", a lo que se suma el agravamiento del "problema de la seguridad" (64). Entonces, preferir el centro es una decisión estratégica, significa un ahorro de dinero y de tiempo, y una cercanía, y a la vez mayor acceso, al mercado de trabajo y a la prestación de servicios.

Luego de leer la noticia, cuando Barroso observa la ciudad por su ventana, no solo confirma el fenómeno, sino que además le agrega nuevos rasgos: la vivienda es realizada por trabajadores profesionales y no por sus futuros habitantes. Y aquí asoma una característica de estos sujetos empobrecidos que se describe más ampliamente cuando el protagonista los observa luego de un furioso temporal. Los hombres, ocupados en arreglar los pequeños desmanes efectuados por la tormenta, dejan ver su inutilidad para las tareas manuales, es decir, su modo dubitativo y torpe de trabajar señala que no disponen de saberes prácticos, ni tienen experiencia en la construcción y mantención de las viviendas: "se subían a un banco con miedo, agarraban los tablones y las herramientas del modo menos sencillo, de la manera como resultaba más inseguro, pesado y riesgoso" (109). Esto contrasta con el modo en que Aira describe a los habitantes de la villa, quizá más ligados a la "pobreza estructural": en la villa, las viviendas son realizadas por sus propios dueños, quienes, no solo saben hacer una casa sino también conectar de modo ilegal la luz eléctrica, entre otras tareas. Porque, según la novela, en la villa abundan "todos los oficios, al menos en su fase básica" (28), y allí se esbozan "otras formas de riqueza: por ejemplo de habilidades" (35).

En cambio, los habitantes de las terrazas de *El aire* no comparten una trayectoria en la pobreza, sino que han devenido pobres por las condiciones socioeconómicas, por tanto están despojados de los saberes necesarios para su supervivencia: "carecían de aptitud para vivir dentro de una ciudad en condiciones precarias. También fuera de ella" (135). Son mayoritariamente desocupados que no logran adaptarse a su nueva vida, sumidos en la "angustia y vergüenza" que les provoca la falta de trabajo, por esto "esos

ranchos les lastimaban el orgullo" (110).[43] Por otra parte, las mujeres son las que deben suplir la falta de ingresos por la desocupación del varón.[44] Se caracterizan por poseer una capacidad adaptativa mucho mayor que la de sus maridos, "para ellas las carencias no eran motivo de queja o depresión" (109), entusiastas y obsecuentes, se van a trabajar por las mañanas, y luego siguen "infatigables", de noche, realizando las tareas domésticas: "limpiando la terraza, preparando la comida, atendiendo a los niños" (158). En cambio, los hombres se quedan en sus casas, con la voluntad minada, y pasan las horas mirando "con ojos ausentes el vacío" (158), derrumbados en una desazón cada vez más definitiva.

Las ocupaciones de terrenos fiscales o privados narradas en la novela presentan rasgos similares al proceso de tugurización de las azoteas. Por ejemplo, las ocupaciones no se realizan en la periferia suburbana sino, preferentemente, en "zonas del casco urbano medio demolidas", también aquí con la finalidad de obtener "el máximo de ventajas posibles en cuanto a comunicación y servicios" (135). Y también se observa la ineptitud de los ocupantes, nuevamente incapaces de levantar una casa precaria e ignorantes de los conocimientos requeridos para hacer, señalar y organizar un asentamiento: no hay "marcas sobre el terreno que reflejaran una verdadera ocupación", los límites se indican con objetos, sábanas y enseres, trazando "líneas hipotéticas, aunque inútiles, formando lotes imaginarios y una zonificación como de mentira" (136). Porque también en este caso son "nuevos pobres" (135), que limitan su asentamiento al ejercicio de extender unas sábanas sobre la tierra y echarse a descansar, comer y hacer sus cosas, al modo de un picnic o de un campamento. Y los objetos que portan y han traído, artefactos prescindibles, completamente inútiles en su nueva condición (como, por ejemplo, una licuadora), aluden a una trayectoria no arraigada en la pobreza sino en ciertos hábitos de comodidad, "un mayor bienestar antiguo" (137), ahora interrumpido, pero del que se quieren preservar ciertas

[43] Luis Beccaria considera que el insatisfactorio desempeño de las variables del mercado de trabajo se transformó en la más seria dificultad económica y social de los años noventa, sobre todo si consideramos que Argentina recuperó durante ese periodo un ritmo de crecimiento elevado, al menos hasta 1998, que no se vio trasladado al comportamiento del empleo (2005: 37). El nivel de desocupación abierta pasó a ser elevado y persistente: trepó del 6,3% a fines de 1980 al 13,7% en 1999, el 18,4% en 1995 y el 18,3% en el 2001, constituyéndose en el rasgo más característico no solo del mercado laboral sino de toda la situación socio-económica (Beccaria 2005: 39-40).

[44] Son varios los estudios que han destacado la creciente inserción de las mujeres en el mercado de trabajo durante ese periodo, por ejemplo, del Cueto y Luzzi (2008: 34-35).

pertenencias. Así, los objetos transforman su valor de uso en valor simbólico, se vuelven puro signo que ostenta un confort antiguo, una pertenencia social e identitaria que se resiste a ser definitivamente abandonada. También en esta zona la mayor inercia y falta de voluntad aparece en los varones, despojados no solo de los saberes prácticos sino de cualquier atisbo de predisposición y entusiasmo, mientras, por el contrario, las mujeres se destacan por su iniciativa y laboriosidad. Por lo tanto, estos asentamientos, donde "lo único que cundía era la inacción" (139), debido a que se ven imposibilitados de lograr estabilidad y permanencia, se constituyen como éxodos constantes: las familias duran apenas unos días asentadas en un territorio, luego levantan sus cosas para partir con la esperanza de tener mayor voluntad en el próximo terreno. Sin embargo, a pesar del entusiasmo resucitado al imaginar una geografía hipotética, los continuos traslados no hacen sino repetir la pasividad y el desánimo: "eran permanentes colonizaciones sin consumación" (140).

Finalmente, la ciudad de la pobreza es también la ciudad de los niños, los que van durmiendo en el carrito que arrastra Maxi o ayudan a sus padres en la recolección de cartones y desperdicios; los niños que, junto con sus familias, tratan de rescatar de los contenedores algún objeto de valor, o hacen cola a un costado de las panaderías o restaurantes y esperan las sobras de los alimentos, o el traslado de la basura a la calle; los dos niños perdidos que finalmente se reencuentran con su madre en la geografía ruinosa del descampado donde los pobres buscan un pedazo de tierra para poblar. En *El aire*, los chicos observan atentos cómo se construyen sus casas precarias en las terrazas y "escondidos a medias detrás de los padres, reflejaban la preocupación familiar frente a la incertidumbre del futuro" (72). Los niños que viven en las avenidas, estaciones y terminales han adquirido "cierta destreza callejera, utilitaria e instrumental", organizados en pequeñas cofradías que recorren las calles para recolectar botellas o cualquier cosa que tenga algún valor de venta o de cambio, chicos en los que "el periodo de inocencia ya había pasado, y sin embargo conservaban en sus ojos, como marcas borrosas, las señales de alguna ilusión interrumpida con brusquedad" (162). Además, la novela menciona a "los niños moldeadores de ladrillos", a través de una nota recordada por Barroso, donde se los diferencia de los "niños mineros". La prensa, en un tono que recuerda a los relatos satíricos de Jonathan Swift, y con una aparente neutralidad descriptiva que vela el carácter perverso de la explotación infantil,

da cuenta de las ventajas que significan para los empresarios emplear a los niños en esta tarea:

> Como en muchos otros rubros, se empleaba a los niños debido a un conjunto de razones, casi todas ellas vinculadas a su psicología: eran sumisos, no discutían las normas ni se preocupaban por sus derechos; eran ingenuos, lo cual hacía que no tuvieran conciencia de los riesgos y de los peligros; eran voluntariosos, ya que proyectaban sus tendencias lúdicas naturales hacia la denominada actividad productiva; y, como todos los niños, eran tesoneros. Por otra parte, y fundamentalmente, eran baratos (163).

Los niños cartoneros, los niños botelleros, los niños mineros y los moldeadores de ladrillos, los niños que ayudan a sus padres a subir los pocos trastos que tienen y contemplan desde las azoteas la gran ciudad; los niños que migran a una geografía extensa, saltando paredes a medio demoler, alguna viga derrumbada, o trozos de alambres; los niños que, fragmentaria y paulatinamente, van poblando las ruinas, o las calles; esos niños postergados de la Argentina neoliberal también aparecen en las figuraciones de la ciudad que construyen las novelas.

1.5. Sensaciones de extranjería

La villa y *El aire* exploran los modos en que la ciudad ha dejado de ser la misma para tornarse extraña e irreconocible. Las sensaciones de amenaza y desintegración proliferan en la narración, así como también la experiencia de perturbación de lo conocido —la ciudad, su paisaje y sus usos— que está siendo transformado por formas otras, "pertenecientes a una cronología extranjera" (122). La crisis de todas las dimensiones de la experiencia social aparece trabajada a partir de ciertos usos de la figuración, fundamentalmente la imagen de una invasión de la naturaleza que avanza sobre la ciudad. Se observan la penetración del campo que ocupa de forma paulatina el espacio urbano, en *El aire*; y la irrupción de una catástrofe climatológica que, a modo de una precipitación acelerada, inunda las calles de Buenos Aires, en *La villa*.

Hacia el final de la novela de Aira, la lluvia se descarga en cantidad y violencia cada vez mayor y adquiere tales dimensiones que supera todos los récords de volumen de precipitaciones en la ciudad de Buenos Aires. Esta tormenta estrepitosa, con destellos

apocalípticos iluminados por los fogonazos de los relámpagos, no hace más que condensar el momento en que "la Naturaleza", al avanzar inundando la ciudad, y convertir las calles en "un mar" (169), se hace "histórica" (163). En cambio, en *El aire*, la naturaleza acomete "con tranquilidad, tímida y paulatina" (60), su intromisión espontánea se deja ver en la profusión de baldíos imprecisos, mezcla de ruinas y escombros, integrados a la nueva geografía silvestre circundante. Así, la ciudad se va progresivamente disgregando, y nada se hace con los restos de urbanización que van quedando porque "se pampeanizaban instantáneamente" (159). Pero, además, esta regresión del espacio urbano está incitada por los medios de comunicación y por los avisos publicitarios que, con una retórica insuflada de tonos nacionalistas, orquestan una verdadera "campaña a favor de la llanura" (187). Barroso observa cómo en la calle la gente camina apresurada porque está por comenzar en la televisión un nuevo capítulo sobre la antigua vida en el campo (160), ve los carteles que cruzan como puentes las avenidas anunciando "Ame el campo. La llanura argentina es imponderable." (165), y recuerda las leyendas de culto campero que aparecen con asiduidad en los periódicos: "Quien adora el campo es el único que merece llamarse argentino." (166). Los discursos de la propaganda construyen una asociación del campo con el "aire sano" y con la nacionalidad, como si este espacio fuera doblemente recomendable: por el bienestar que promueve, contrapuesto al carácter degradado, hostil y ruin de la ciudad, y porque permite ejercer el sentimiento de una nacionalidad pregonada como virtud, fatalmente impuesta.

Entonces hay dos movimientos paralelos en dirección contraria pero que dan un mismo resultado: por un lado, la ciudad se va despoblando con la migración de las personas al ámbito rural; y, por otro lado, una indefinida sucesión de ruinas y escombros, luego del abandono de sus habitantes y de la demolición de las edificaciones, comienza a ser invadida de manera espontánea por el campo. La novela figura la regresión de lo urbano a la pampa, de modo tal que la ciudad, que se contrae en crecimiento material y poblacional, restituida a la llanura de donde ha provenido, finalmente, "dejaría de ser una ciudad" (159).[45] La regresión espacial es a la vez una

[45] Este ha sido uno de los aspectos más trabajados por la crítica interesada en las representaciones de la ciudad en *El aire* y las reelaboraciones de las hipótesis esbozadas por Ezequiel Martínez Estrada y de la dicotomía civilización y barbarie. Beatriz Sarlo (2007) considera que la novela hace girar el imaginario urbano de la literatura argentina: mientras Martínez Estrada había visto a Buenos Aires como una ciudad

retracción del tiempo, como si fuera la vuelta de un estado previo a la expansión moderna de la ciudad, o un tributo a su condición originaria. Estas derivas entre la ciudad y el campo están estrechamente vinculadas con las configuraciones de la memoria, tanto a nivel colectivo como en el plano de la subjetividad del protagonista. La mutación de Buenos Aires altera significativamente la memoria de los habitantes porque son incapaces de reconocer la ciudad, y a la vez sentirse identificados con ella y con su historia, de modo tal que: "el espacio, que era una categoría fundamental para la existencia de una memoria colectiva, se desvanecía" (159).

llena que se estaba colmando y completando dentro de su perímetro, expulsando a la llanura hacia un afuera cada vez más lejano; en *El Aire* aparece como una ciudad que se vacía, marcada por el movimiento inverso ya que el campo entra en una Buenos Aires que se "pampeaniza". Según Sarlo, estas mutaciones espaciales anulan la configuración cultural del espacio conocido y las posibilidades de identificación con la ciudad: "En los treinta y cuarenta, Martínez Estrada creyó diagnosticar un exceso de ciudad. En los noventa, Chejfec cree percibir un deterioro y una falta." (2007: 397). Según Berg, la novela expone una fuga hacia el pasado preurbano o una inclusión de la "naturrural" en la ciudad, y de ese modo corroe el mito moderno de la ciudad como espacio de la conciliación civilizadora: "la ciudad contiene un residuo rural", "una suerte de sobreimpresión o eco redivivo de la 'maldición pampeana' de Ezequiel Martínez Estrada" (1998: 31-32, 2003: 96). También Rodríguez entiende el retorno del desierto en la ciudad como una regresión perfecta a un mundo arcaico y postula que la novela hace aflorar "la fuerza desdiferenciadora de un desierto latente, ominoso, virtual, que le pone fin definitivamente al 'trastorno imaginativo' que, en su *Radiografía de la pampa*, Martínez Estrada atribuía a la 'conmoción ideológica de unos veinte hombres ansiosos del engrandecimiento de la Nación'" (2022: 128, 2018: 250). Liesbeth alude a la tensión entre lo rural y lo urbano, como idea fundadora de la identidad nacional, además señala que Chejfec integra el escepticismo de Martínez Estrada sobre la intención civilizadora proyectada en el discurso urbanístico y se nutre del imaginario de *Radiografía de la pampa*, para recuperar la imagen de un espacio activo y amenazante que absorbe la conciencia y el ánimo de sus pobladores, creando de este modo la imagen de Buenos Aires como una ciudad ominosa (2015: 143-144). También Oeyen estudia cómo la novela retoma las ideas de Martínez Estrada para postular que Chejfec va más allá que su predecesor: "hace irrumpir la barbarie literalmente en la ciudad", "lo primitivo, bajo la forma de la pampa, la intemperie o lo arcaico, se apropia progresivamente de Buenos Aires, durante mucho tiempo concebida por muchos argentinos como la sede de la civilización y el progreso y de esta manera se descarta también el potencial utópico de la narración" (2011: 88). Reati postula que *El aire* representa las "mutaciones futuras de la ciudad" y que el cambio más sorprendente es la regresión paulatina de sectores de Buenos Aires a un estado pre urbano y a la condición de pampa. El autor destaca que la población acepta con naturalidad y alegría este cambio del paisaje urbano y que además se alienta a los habitantes a retornar al campo, cuestiones que interpreta como "una vuelta de tuerca de la célebre dicotomía sarmientina entre la ciudad civilizada y el campo bárbaro", y que además relaciona con la tendencia de los sectores pudientes a trasladarse hacia la periferia para escapar de las incomodidades de la vida citadina (2006: 113). Jajamovich observa la caída del ciclo expansivo de la ciudad, la ruralización de Buenos Aires y su latinoamericanización: "si en el ciclo expansivo de la ciudad, la contaminación de lo urbano por parte de lo rural fue, para muchos, las villas miserias, en el ciclo pos-expansivo, y en *El aire*, la contaminación es aún mayor: los límites de la ciudad son borrosos y la invasión rural llega hasta la propia cima de aquello que intentó borrar el rastro de lo 'natural'" —en referencia a la llegada de lo precario a las azoteas de los edificios— (2007: 5). Horne (2011), haciendo referencia al título, considera que es una novela acerca de la pérdida del "Buenos" de "Buenos Aires" y sobre su agonía. Interpreta el deterioro de la ciudad como una "vuelta al pasado" y como su desurbanización, "tomando el concepto de 'urbano' en el doble sentido de 'ciudadano' —pues el campo, literalmente, invade la ciudad—, como en el de 'urbanidad' —pues se produce una suerte de 'barbarización' de las personas, un retorno a la animalidad—." (2011: 98).

Pero, además, la memoria de Barroso recupera un estadio de lo previo donde los momentos felices con Benavente se ligan al paisaje del barrio suburbano. Barroso recuerda cuando Benavente lo visitaba a su casa del conurbano y juntos, desde el balcón del primer piso, contemplaban el baldío de enfrente, un terreno inmenso rodeado por una pared baja de ladrillos, cubierto por una espesura silvestre, donde vivía un overo rosado impasible y perezoso. Barroso recuerda morosamente el espacio de su casa de las afueras: no había veredas sino un sendero angosto de tierra y una zanja abierta que recorría la calle a lo largo de toda su extensión; enfrente, además del baldío del caballo, había una ferretería y un amplio galpón donde se reparaban camiones y colectivos, todo merodeado continuamente por perros salvajes, cimarrones, oscuros y flacos. De este modo, los paisajes de la memoria no son definitivamente urbanos, están en los lindes entre la ciudad y el despliegue extendido que promete la llanura, donde se imponen las malezas de zanjas y baldíos. Cuando la narración del presente es capturada por los espacios de la memoria, también hay un avance de la naturaleza sobre lo urbano; asimismo, cuando evoluciona desfavorablemente la enfermedad del protagonista, en el último breve capítulo, hay una regresión a esa geografía de las afueras: los golpes metálicos de las mazas sobre las piezas de hierro, provenientes del taller de amortiguadores, el aire caliente durante la quemazón de las zanjas, el caballo del terreno se tornan el paisaje que asume su agonía en la soledad del departamento, en el centro de la ciudad.

Por otra parte, la novela trabaja los cruces entre memoria, cambio y experiencia cuando Barroso testifica modificaciones en los usos del lenguaje, y "traduce" una palabra actual a su versión "arcaica" (36) y "antigua" (126), o cuando recuerda las frases, tonos y matices de un momento anterior de la lengua, vinculado con su infancia o juventud. El narrador señala cada una de las traducciones operadas en la mente del personaje, de modo tal que se puede observar, de manera intermitente y constante, ese doble acontecer de las palabras, marcado por el uso de signos tipográficos ostensibles, a veces con la referencia al acto de evocación realizado por Barroso, como por ejemplo cuando se dice "frente a los escaparates de los comercios —'las vidrieras de los negocios', tradujo a su idioma infantil" (56); otras veces directamente reponiendo los dos usos, uno seguido y diferenciado del siguiente: "churrascos cocidos —'Hechos'— a la plancha" (15), "una radio prendida —'Encendida'—" (29), "ropa tendida

—‘Colgada’—” (43), entre otros. *El aire* muestra, no tanto la constatación de un nuevo estado del lenguaje, donde las palabras viejas han sido reemplazadas por las actuales, sino un trance donde los distintos usos del lenguaje, aun cuando pueden distinguirse, acontecen simultáneamente y entran en conflicto. A la vez, la insistencia regular de vocabularios duplicados, resaltados con énfasis, se convierte en una interrupción obstinada del relato. Ese momento en que el lenguaje se ve interferido puede ser leído como síntoma de una subjetividad que siente los cambios como una dislocación entre el lenguaje y sus vivencias. El sujeto no puede dejar de sentirse afectado por el malestar que le produce el presente, una experiencia desarticulada, para la cual las palabras disponibles, que se debaten entre lo arcaico y lo nuevo, se revelan insuficientes.

Los protagonistas transitan el territorio y al percibir, con mirada extranjera, los modos en que la ciudad se está volviendo extraña, también ellos devienen otros. Luego de sus paseos urbanos, no pueden seguir percibiendo, actuando y pensando la ciudad tal como lo venían haciendo. Al regresar a su casa, tras una de sus caminatas, Barroso camina demorándose una eternidad, “en un estado de agotamiento extremo”; pero el narrador aclara que este cansancio no era solo, o fundamentalmente, producto de la caminata, “sino de lo que le había tocado ver” (122). Instado por su repetido deambular, Barroso comienza a advertir que “la ciudad había estado cambiando sin que se diera cuenta de nada” (159). Luego de ingresar a la villa, Maxi experimenta un “sentimiento de maravilla” que no es otra cosa que el trastrocamiento de sus creencias previas: “fue como una revelación para él, y le hizo ver las cosas bajo una óptica distinta” (32). El personaje casi ciego y poco observador, luego de franquear las fronteras urbanas, ve modificada su óptica y concibe el mundo de una forma diferente.

La alteración en la subjetividad de los protagonistas aparece trabajada a partir de la idea de que devenir otro en su propio interior significa también acercarse a los otros, mimetizarse o identificarse con ellos de algún modo. Maxi no solo ayuda a los cartoneros, logra atravesar los límites de la villa y recorrerla a diario, sino que, además, al finalizar la novela, se duerme en una casilla sobre el catre que sus “protectores villeros” prepararon hace meses esperando la ocasión de resguardarlo. Por otra parte, Barroso pasa toda la noche en una búsqueda febril y agotadora de vidrio para intercambiar por comida. Así, al realizar él mismo la tarea de botellero, logra entender a los otros: “Recién frente a este ejercicio Barroso comprendió el objeto del pulular

intermitente de una vereda a la otra de cantidad de personas"; "sólo en esta noche descubrió la codicia estampada en las miradas dirigidas hacia las manos de quienes […] aferraban botellas." (160). Luego de caminar horas realizando esta búsqueda, enfermo, cansado y dolorido, termina "baldado sobre un umbral como si fuera un vagabundo" (172). Pasa la noche resguardado en esa puerta hasta que, al amanecer, es rescatado por una mujer de origen ruso que le da acogida por un rato, le presta su sofá y la tibieza de su casa, le convida té con pedazos de budín y, además, como resulta haber trabajado con Benavente, le cuenta cómo era evocado por su esposa: "No había sido más que una afortunada casualidad sentarse en el umbral de su casa" (182). Así, para los protagonistas de *La villa* y *El aire*, devenir otro es entablar con los sujetos que los rodean, esos que parecen diferentes y distantes, un lazo franco de empatía; es recibir la protección de quienes nunca hubieran imaginado, aceptar "esa franja generosa de benevolencia ofrecida sin reparos" (182), como gesto de agradecimiento o de amparo, que no espera nada a cambio.

Así como los personajes y su continuo vagabundeo, también las novelas están constituidas por un don trashumante y configuran el advenimiento de las trasformaciones sociales y urbanas a través de ciertos desplazamientos. Una literatura que habla del tiempo deslizándose hacia el espacio, que narra el país desde la mirada periférica del *out sider* o del extranjero, de aquellos que experimentan cierta inadecuación respecto a sí mismos y al juego social. Una literatura que desanda los imaginarios y las explicaciones disponibles para mostrar los desplazamientos entre la ciudad fragmentada y la ciudad de los pasajes, entre la ciudad mosaico y la ciudad plegable del *pop up*, entre la ciudad de la caída "cuesta abajo" y la ciudad elevada y oculta, con viviendas precarias que se multiplican en las alturas; entre la ciudad de los incluidos y la ciudad de los pobres, los segregados, los que tienen poco o casi nada. Modos narrativos que no pueden sino ser móviles, errancias que dan cuenta de la experiencia del cambio.

Capítulo 2. Ficciones afectivas y perceptivas de lo precario. Pobreza, reconocimiento y monstruosidad

2.1. Una multitud de vidas invivibles

Un joven de clase media debe trabajar para sostener a su familia y, en sus trayectos por el barrio de Flores, se cruza con los cartoneros que hacen sus recorridos, ocultos en las sombras. Un gimnasta, en medio de un duelo de destreza, en la cima más alta de un montón de cuerpos apilados, encuentra un resquicio para mirar las afueras de la ciudad: ruinas de viviendas y de fábricas, sujetos precarios que hacen tareas de recolección, de caza y de pesca para sobrevivir. El día de descanso, cuando los ciudadanos están disfrutando de sus actividades ociosas, aparecen "Aquéllos", que avanzan amuchados en camiones antiguos, mientras escupen amenazas, sacuden sus puños en señal de rabia y arrojan desechos al pasar. Un linyera llega al barrio y altera su tranquilidad al desatar una serie irrefrenable de desgracias. Un chico sucio y mugriento toca la puerta de la casa antigua donde vive una joven de clase media y cambia su vida para siempre. La pandilla de "guachos" emprende el éxodo del conurbano bonaerense hacia el centro de la ciudad de Buenos Aires y se vuelve protagonista de unas históricas jornadas de movilización y protesta. Tal como observamos en el capítulo anterior, la narrativa argentina incorpora las transformaciones y las consecuencias que desatan las políticas neoliberales implementadas durante los años noventa en el país.

Entre las características predominantes del periodo, la bibliografía especializada destaca una acentuación de las desigualdades existentes junto con nuevos procesos de exclusión, que afectaron a un conglomerado amplio de sectores sociales. Maristella Svampa (2005) habla de "sociedad excluyente" para caracterizar a la doble dinámica de polarización y fragmentación social que adquirió virulencia durante la década. Alberto Minujin considera que las políticas económicas y sociales aplicadas en la región dieron lugar a un incremento de situaciones de vulnerabilidad que cristalizaron en sociedades con una fuerte propensión a la exclusión social y económica. Estos procesos no implican una dualización de la sociedad (excluidos vs. incluidos, pobres vs. ricos), sino más bien una estructura social que se ha complejizado y diversificado. Según Minujin, se conforma un mapa social distinto al que se conocía hace una década, caracterizado por

la dispersión de los sectores medios, con un empobrecimiento significativo de muchos de ellos, la urbanización y profundización de la pobreza estructural, la aparición de "nuevos ricos" y "nuevos pobres". La situación es mucho más compleja porque a las inequidades tradicionales se suman nuevas, produciendo una dinámica social en la cual los individuos y las familias luchan por integrarse o no ser excluidos, en un marco de creciente desprotección y debilitamiento de los canales de inclusión (Minujin 2005: 56).

En la literatura argentina producida desde los inicios de los años noventa hasta las primeras décadas del siglo XXI proliferan cada vez con mayor intensidad y presencia ficciones que alojan a los sujetos sociales afectados por la pobreza, o en proceso de empobrecimiento, y a las vidas atravesadas por la vulnerabilidad, la marginalidad o la exclusión. En estas ficciones no solo asumen importancia las figuraciones de los sujetos empobrecidos, sino también los modos en que esta experiencia está siendo transitada por los sectores medios de la población, ya sea aquellos que están afectados por el proceso de pauperización (como en el caso de la "nueva pobreza") —y que a su vez se relacionan con, y se distinguen de, otras manifestaciones y sectores (como la "pobreza estructural")—, así como también aquellos que todavía no son damnificados, pero que se vinculan con los pobres de diversas formas, o se sienten amenazados por la inminente precarización. Por tanto, la narrativa argentina explora las sensaciones, sentimientos e imágenes que se producen al experimentar el proceso de empobrecimiento o al convivir con el avance de la pobreza y ser partícipe de un tejido social signado por la fragmentación y la desigualdad.

En este capítulo veremos ficciones que ponen de manifiesto cómo la precariedad impacta en las vidas, produce un reordenamiento de los cuerpos y de las conexiones afectivas, atraviesa las subjetividades, expuestas a la incertidumbre creciente, a la desprotección y a la inestabilidad; modifica los modos de habitar y circular en los espacios, y dispone las formas que adquieren las relaciones sociales, sobre todo las posibilidades de percibir, conocer y nominar a los "otros".[46] Son ficciones donde se configuran los

[46] Al mencionar a los "otros" me refiero a sujetos marcados por la diferencia social, económica y cultural, específicamente en este capítulo, a sujetos sociales afectados por la pobreza, o en proceso de empobrecimiento, atravesados por la vulnerabilidad, la marginalidad o la exclusión; por consiguiente, la percepción de los "otros", por parte de los personajes, designa una relación de alteridad, con las dinámicas de diferenciación que esto implica (los "otros" como un colectivo que se distingue del "nosotros"). Hecha esta aclaración, a continuación no utilizaré comillas al mencionar a los "otros" —para no sobrecargar de marcas tipográficas—, pero en todos los casos aludiré a este sentido del término.

registros sensoriales de la precarización: las aspiraciones, las proyecciones y los deseos, muchas veces frustrados o denegados, así como también las ansiedades, los miedos y las amenazas que surgen por ese proceso. En este sentido, planteo la emergencia de ficciones afectivas y perceptivas de lo precario en la literatura argentina de las tres últimas décadas.[47]

Judith Butler (2006, 2009, 2010) propone una perspectiva teórica para concebir lo precario y distingue dos dimensiones del término. Por un lado, la noción de precariedad existencial, según una nueva ontología social y corporal que entiende al cuerpo como un ser

[47] Es importante mencionar algunos estudios que abrevan de la noción de precariedad para pensar la literatura, el cine y otras producciones culturales contemporáneas. Laurent Berlant (2020) propone la noción de "optimismo cruel", como una relación que se establece cuando eso mismo que se desea obstaculiza la prosperidad, y analiza distintas relaciones de optimismo cruel, desde objetos o escenas de amor romántico y movilidad ascendente hasta el deseo de lo político, en obras cinematográficas, documentales y textos literarios de las últimas décadas. En este contexto, estudia los registros sensoriales de las crisis tal como estas impactan en el sentido histórico del presente e identifica "una estética de la precariedad" a partir de un archivo de expresiones artísticas europeas y estadounidenses. Berlant denomina "cine de la precariedad" a cierta zona del neorrealismo cinematográfico francés de los años noventa y posteriores, porque documenta el cambio en el que la precariedad deja de ser una estructura limitada a un grupo determinado de individuos para convertirse en un entorno de vida generalizado (2020: 365). El "cine precario" expone la fragilidad de los espacios e instituciones ligados a la reproducción de la vida, así como también las nuevas condiciones posibles de solidaridad que comienzan a nacer entre sujetos que comparten determinados estilos de adaptación a las presiones de ese nuevo mundo corriente (Berlant 2020: 366). Gabriel Giorgi recupera algunos textos de Clarice Lispector considerados como "herramientas formidables" para pensar la condición precaria (2017: 153). La literatura de esta autora le permite a Giorgi postular un desplazamiento "del pobre al precario": el mapeo de lo precario que tiene lugar en Lispector tensa el sedimento humanista que habían constituido las retóricas culturales de la pobreza durante gran parte del siglo XX y las reemplaza con retóricas de la precariedad que, en lugar del "hombre" ponen en el centro de la mirada un "viviente", cuya naturaleza, cuyas éticas y cuyas políticas desacomodan aquellas que se anudan en torno a lo humano (2017: 153). Con el desplazamiento "del pobre al precario" "emerge un terreno que conjuga nuevas éticas y políticas de la vida, de la supervivencia y de la existencia corporal que ya no se acomodan a los modelos humanistas y antropocéntricos", porque "precariedad es, *antes que nada*, algo que se comparte con el resto de lo viviente" (Giorgi 2017: 153, 163, cursiva en el original). Fermín Rodríguez, en *Señales de vida*, construye un dispositivo teórico que también privilegia la noción de precariedad y analiza ficciones que exponen la imbricación entre vida y política en espacios de vida precaria, excluida del orden jurídico de la ciudadanía. Rodríguez postula que "La literatura desestabiliza sus formas para hacer de la precariedad tanto el material como el procedimiento narrativo de una novela que, para sobrevivir al carácter fundamentalmente destructivo del progreso económico […], no quiere hacer cosas mejores sino peores.", de modo tal que privilegia estrategias como las líneas rizomáticas para la construcción de las tramas, la licuación de los límites, la descomposición de la forma, la expansión del azar, las combinaciones sorprendentes de materiales (2022: 23-24). Por otra parte, Martín de Mauro Rucovsky, en su tesis doctoral *Bios precario. Biopolitica y precariedad en Latinoamérica* (2019), estudia una serie de materiales estéticos elaborados en América Latina —textos como *Alta Rotación* de Laura Meradi, *La noche* de Edgardo Castro, la reescrituras de los mataderos de Carlos Ríos y Ana Paula Maia, la ficción de Clarice Lispector y la película *La mujer de los perros*— que exploran la vida como un campo expansivo y que movilizan sentidos de lo visible y de lo sensible definidos en gran medida por la lógica biopolítica y por procesos de precarización de lo viviente (también en de Mauro Rucovsky 2023). Se puede agregar el aporte de *Sentirse precarixs. Afectos, emociones y gobierno de los cuerpos*, volumen compilado por Ianina Moretti y Noelia Perrote (2019), que indaga la precariedad y las formas de precarización ejercidas por la violencia neoliberal, así como también las vidas dañadas de los cuerpos dislocados de las matrices sexo-afectivas dominantes, en activismos, territorios, colectivos políticos de resistencia, archivos afectivos disidentes, productos cinematográficos, entre otros.

que está siempre entregado a otros. La precariedad es una condición de todos los seres vivientes, tanto humanos como no humanos, cualquier elemento vivo puede ser suprimido por voluntad o por accidente, y su supervivencia no está garantizada de forma alguna. Butler piensa la precariedad como una condición social y relacional, en tanto somos seres sociales dependientes de lo que está fuera de nosotros, de los demás y de las instituciones. La precariedad implica vivir socialmente y que la vida exige apoyo y protección, así como la dependencia de redes y unas condiciones sociales, para poder ser una vida vivible. De este modo, la noción existencial se vincula con una segunda dimensión, más específicamente política, de precariedad —denominada "precaridad" en la traducción al español del neologismo inglés "*precarity*"—, según la cual los cuerpos están entregados a organizaciones sociales y políticas que se han desarrollado históricamente con el fin de maximizar la precariedad para unos y de minimizarla para otros. En esta dirección es que Butler habla de la "asignación diferencial de precariedad" y de su "distribución desigual" (2010: 16 y 41). La precariedad designa esa condición políticamente inducida en la que ciertas poblaciones adolecen de falta de redes de apoyo sociales y económicas y están diferencialmente más expuestas a los daños, a la violencia y a la muerte. Dichas poblaciones se encuentran en un alto grado de riesgo de enfermedades, pobrezas, hambre, marginación y exposición a la violencia sin protección alguna (Butler 2009: 323).

En *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*, Isabell Lorey recupera las dos dimensiones de lo precario conceptualizadas por Butler y agrega una tercera constituida por la dinámica de la precarización como gubernamentalidad. Según esta autora, en el neoliberalismo la precarización se encuentra en un proceso de normalización. Lorey sitúa este proceso en el contexto de demolición y reorganización del Estado de bienestar, así como de los derechos asociados al mismo, periodo en el que se ha establecido una forma de gobierno basada en un máximo de inseguridad. Si durante los Estados de bienestar, los modos de gobierno se organizaron en torno a la noción de seguridad, a través de técnicas e instituciones de protección social, destinadas a mantener el riesgo de desempleo, enfermedad, accidentes y exclusión dentro de lo calculable para cada vez más personas de la nación; el gobierno neoliberal procede sobre todo mediante la inseguridad social, mediante la regulación de un mínimo de protección que corresponde a un mismo tiempo a una incertidumbre creciente (2016: 18). De este modo, según Lorey, la precarización se ha

transformado en un instrumento político-económico normalizado, además de en un fundamento de la acumulación capitalista al servicio de la regulación y el control social.

En base a esas nociones propongo el siguiente mapa de ficciones afectivas y perceptivas de lo precario: *La guerra de los gimnasios* (1993) de César Aira, los cuentos "El fin de la palabrística" y "Cuando aparecen Aquéllos", incluidos en *Los acuáticos* (2001) de Marcelo Cohen, los cuentos "El carrito", en *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y "El chico sucio", en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enriquez y la parte dos, titulada "Tomacorriente", de *Rock barrial* (2010) de Juan Diego Incardona. Pretendo indagar en estos textos la caracterización de los sujetos sociales que atraviesan condiciones de pobreza, marginalidad y/o exclusión, a través de figuraciones, tópicos e imágenes que reactualizan las gramáticas culturales sobre la pobreza, a la vez que las transgreden; así como también analizar la configuración de las relaciones sociales y de la percepción del otro social y cultural, a partir de una experiencia de lo precario que redistribuye los modos de lo visible y de lo sensible. Me interesan estas ficciones porque dan cuenta del carácter afectivo de lo precario, construyen escenas donde la aparición de los otros —pobres, marginados o excluidos— significa un quiebre que afecta de diversos modos a los protagonistas de los relatos, a veces alterando el devenir de los acontecimientos, a veces reconfigurando la producción de subjetividades. Y, además, porque son ficciones perceptivas de lo precario, que ponen en primer plano los cruces entre pobreza y el régimen perceptivo que permite o deniega la aprehensión del otro social, a la vez que exhiben los modos de operar de los marcos de reconocimiento (Butler 2006, 2010).

Las ficciones presentan matices, contrapuntos y movimientos en los modos de configurar la experiencia de precariedad. Se manifiestan al menos tres desplazamientos de lo precario en los textos del corpus: en primer lugar, el tránsito de la invisibilidad al reconocimiento, que significa una doble percepción: una aprehensión de los otros y una mostración de los marcos normativos que asignan reconocimiento de manera diferencial; en segundo lugar, una fluctuación de la experiencia de precariedad, que se desliza desde la aprehensión de los sujetos precarios, donde la caracterización de los otros se vincula con la "cultura del peligro" y los procesos de monstrificación (Foucault 2007, Moraña 2017), hacia la afectación de la propia vida por una precariedad cada vez más extendida; por último, un desplazamiento desde la precariedad como padecimiento

y amenaza a la precariedad como oportunidad de inventar formas nuevas de acción política (Lorey 2016).

Los textos escogidos construyen un vínculo, no exento de conflictividad, entre la pobreza y la (in)visibilidad, entre las vidas precarias y las posibilidades del reconocimiento. El acto de visión y el problema del reconocimiento son elementos centrales en las narrativas de las transformaciones del neoliberalismo argentino, sobre todo cuando se refieren a la alteración del tejido social, al aumento de la pobreza y a sus procesos asociados. Las narraciones dan cuenta de un límite que no es solo distancia social, económica y cultural, sino que además es un límite perceptivo. Las tensiones entre conocer y desconocer, ver y no ver —o no querer ver—, o entre visibilidad e invisibilización atraviesan las configuraciones de lo social que se observan en gran parte de la literatura argentina del periodo.

Cuando aparecen los otros, más que registrar cómo son los pobres o cómo viven su situación de vulnerabilidad, las ficciones narran cómo los personajes se sienten afectados, conmovidos o transformados por esas apariciones. Por lo tanto, son ficciones perceptivas, porque logran fisurar los marcos normativos de reconocimiento y hacen posible la visión. En los textos predomina un dispositivo escópico, que construye la percepción en tanto impresión óptica que captura la atención, y que, en algunos casos, admite un funcionamiento sinestésico, porque se agregan otros sentidos como lo olfativo o lo auditivo. Asimismo, son ficciones afectivas, porque esa percepción impacta en las subjetividades no solo como una construcción conceptual y racional de lo cognoscible, sino fundamentalmente en el trazado sensible y el tráfico de los afectos. La aparición de los sujetos precarios reorganiza la disposición de las afecciones, al poner en escena cómo el yo puede afectar o ser afectado por los otros. La percepción del otro significa restituir una presencia, donde antes había una ausencia por omisión, o falta de inteligibilidad. Y, a la vez, la irrupción de los otros en las ficciones recientes no solo exhibe una experiencia perceptiva de reconocimiento, sino que, además, expone los marcos que operan para diferenciar las vidas que podemos aprehender de las que no podemos aprehender, en tanto mecanismos específicos del poder.

Judith Butler (2006, 2010) propone una teoría del poder y del reconocimiento. Advierte que, si ciertas vidas no se califican como vidas dentro de ciertos marcos epistemológicos, tales vidas nunca se considerarán vividas, perdidas, dañadas, o no

podrán ser concebidas como precarias, o expuestas a una extrema vulnerabilidad. Según Butler, hay normas sociales y políticas que dictaminan qué vidas humanas cuentan como humanas y vivientes y qué otras no. Uno de los modos de operar de estas normas es mediante marcos visuales y discursivos que rigen lo perceptible, que ejercen una función delimitadora y operan para diferenciar las vidas que podemos aprehender de las que no podemos aprehender. Los marcos no solo organizan una experiencia visual, sino que también generan ontologías específicas del sujeto.

Las normas asignan reconocimiento de manera diferencial; es decir que los marcos otorgan reconocibilidad a ciertas figuras de lo humano: "la norma determina qué y quién contará como vida humana" (Butler 2010: 112). De modo tal que ciertas vidas pueden volverse visibles o cognoscibles en su precariedad, y se consideran valiosas, dignas de salvarse, de defenderse y de ser lloradas, merecedoras de protección social, mientras que muchas otras no se consideran así, porque no son del todo "vidas" según las normas al uso de la reconocibilidad (Butler 2010: 80). El poder regulador crea un diferencial no solo al nivel de la capacidad de percepción, sino también al nivel de la capacidad de respuesta afectiva y de valoración moral. Butler se interroga por la representabilidad de la vida como tal, repone el carácter social de las estructuras de percepción y los marcos interpretativos que permiten a ciertas vidas volverse visibles en su precariedad y en su necesidad de protección, y que impiden ver y comprender a ciertas vidas de esa manera.

Cuando aparecen los otros —pobres, marginados, excluidos— en las ficciones, lo que despunta son las vidas y los cuerpos que exceden y resisten las condiciones normativas de su reconocibilidad. Se observan recurrentes escenas donde son aprehendidas esas vidas que aún no están ordenadas por las normas del reconocimiento, y donde esas vidas aparecen como desamparadas y abyectas; de modo tal que se muestran "los límites de un campo de visibilidad públicamente reconocido" (Butler 2006: 21). En este sentido, las ficciones perceptivas de lo precario se constituyen como "un acto de ver desobediente" (Butler 2010: 106): más que hacer visibles a los sujetos sociales empobrecidos, hacen ostensibles los marcos normativos que estructuran modos de reconocimiento, convirtiéndolos en objeto de exposición, mostrando sus límites, su contingencia y su necesidad de reproducirse. En las ficciones adviene la pregunta por las condiciones en las que resulta posible aprehender una vida como precaria, y en las que esto resulta menos posible, o imposible; es decir por las

condiciones históricamente articuladas y aplicadas de "reconocibilidad". De este modo, instalan el problema epistemológico de aprehender una vida.

Los textos seleccionados intervienen de diferentes modos sobre esta cuestión. En *La guerra de los gimnasios* de César Aira se expone el modo de operar de los marcos de reconocimiento, en tanto práctica que ordena y regula a los sujetos, que limita lo que se puede ver y lo que permanece imperceptible. Esto se realiza a través de la caracterización del protagonista, que pertenece a la clase media en proceso de empobrecimiento, y de sus encuentros con los otros, los cartoneros y cirujas que hacen sus tareas de recolección por el barrio, construidos como figuras espectrales, que no pueden ser reconocidas como vidas dignas de ser vividas. Y, también, a partir de la configuración de una mirada limitada o cercenada, que aparece tanto a nivel de la narración, a través de una focalización atrofiada, como en una dimensión autorreferencial que tematiza las posibilidades de la mirada y de los "poderes perceptivos" (118).

En los cuentos de Marcelo Cohen y de Mariana Enriquez, no sólo se muestra el funcionamiento de los marcos normativos, sino que se producen ciertas fisuras en el marco, de modo tal que la posibilidad de la visión impacta en la producción subjetiva de los protagonistas. La aprehensión de las vidas precarias altera el régimen de lo sensible: la aparición de los sujetos empobrecidos genera sensaciones —que van de la conmiseración al temor y al pánico—, deseos, aspiraciones, y la puesta en acto como efecto de algunas de esas afecciones. Estas ficciones exponen los marcos de reconocimiento no solo en su eficacia sino también en su vulnerabilidad, se deslizan hacia el momento en que el marco rompe con su contexto. Butler considera que los marcos están sujetos a una estructura reiterativa, son eficaces en su reproducibilidad, pero a la vez su reproducción es el lugar donde es posible una ruptura. Los cuentos trabajan la reproducción del marco y se tensan hacia el momento en que la reiteración no puede seguir operando tal cual lo venía haciendo, porque aquello que estaba afuera del marco —y a la vez lo hacía posible— perturba el sentido de realidad y obliga al marco a reorganizarse.

Finalmente, en "Tomacorriente", de Juan Diego Incardona, se produce otra torsión porque el campo de la ficción está constituido por ese exterior dejado fuera del reconocimiento por los marcos normativos. Son los jóvenes precarizados y

desamparados, hijos de padres que sufren el cierre de las fábricas y la desocupación, que reivindican como espacio de pertenencia a Villa Celina, un barrio del conurbano bonaerense, quienes se convierten en protagonistas del relato. Entonces, no solo se derrumban los marcos que gobiernan la reconocibilidad relativa y diferencial de las vidas, sino que esas vidas, que no eran consideradas vivibles, se vuelven cuerpos que actúan, sienten y hacen oír su voz. Por lo tanto, el mapa de textos elegidos presenta un deslizamiento en la construcción de los sujetos sociales caracterizados por pertenecer a la pobreza y la marginación, desde el rol de "otros", con carácter secundario, que adquieren visibilidad al ser aprehendidos por los narradores y/o personajes principales, que los conforman como objeto de percepción y conocimiento (*La guerra de los gimnasios*, "El fin de la palabrística", "Cuando aparecen Aquéllos", "El carrito" y "El chico sucio"), hacia un rol de protagonistas que asumen no solo centralidad en la disposición narrativa sino también en el plano de la focalización y de la enunciación ("Tomacorriente").

Las ficciones ponen en escena los encuentros de los personajes con los sujetos precarios, que son percibidos a través de un proceso de alterificación, donde predomina la construcción de los "otros peligrosos" como amenaza. Esto puede vincularse con la noción de "cultura del peligro", una de las características que plantea Foucault (2007) al definir la gubernamentalidad liberal. Según este autor, el liberalismo incluye un mecanismo para arbitrar a cada instante la libertad y la seguridad de los individuos alrededor de la noción de peligro. En el siglo XIX apareció una cultura del peligro, que constantemente ponía en circulación, reactualizaba y animaba toda una serie de peligros cotidianos. Lorey recupera esta noción y remite la condición precaria a diferentes formas de dominio, que operan construyendo el plano social-ontológico como amenaza, frente a la cual una comunidad política debe proteger e inmunizar a algunos. La gubernamentalidad liberal utilizaba lo precario amenazador para construir a los sujetos "peligrosos", quienes eran encasillados y marcados como "otros", a la vez que posicionados dentro y fuera de la comunidad política y social como "anormales" y "extraños". A través de estas formas de alterificación eran precarizadas "todas aquellas personas que no cumplían la norma y la normalización del sujeto blanco, libre y soberano-burgués, así como las relaciones de propiedad concomitante y que presentaban una amenaza contra estas" (2016: 49). Lorey postula que la dinámica de gubernamentalidad en las sociedades capitalistas liberales implicaba tentativas de

controlar la condición precaria compartida por todos mediante el posicionamiento de los "otros peligrosos" y de los precarios en los "márgenes", por lo tanto, estos modos económicos de subjetivación y gobierno resultaban impensables sin la cultura política del peligro, tal como la teoriza Foucault. Según Lorey, estas características de la gubernamentalidad liberal se continúan en el neoliberalismo, que produce precariedad a través de relaciones económicas, sociales y jurídicas de desigualdad, mediante categorizaciones y jerarquizaciones sistemáticas de los cuerpos y de las vidas.

Las ficciones seleccionadas muestran los registros sensoriales de estos procesos de alterificación y configuran las experiencias de la cultura del peligro. Este registro sensible se cristaliza a través de escenas y figuras que significan una puesta en peligro permanente de "lo normal" y del orden social y simbólico, además de motivos narrativos como las "invasiones imaginarias" (Lorey 2016: 49) y como las constantes amenazas provocadas por la enfermedad, la suciedad, la criminalidad y lo siniestro. Aparecen con recurrencia sensaciones de miedo a los otros, a aquellos que quedaron excluidos del compromiso entre capital y trabajo, que no cumplen la normalización del sujeto adulto, varón, blanco y burgués. En este sentido, los otros son los pobres, los migrantes, los extranjeros, y también las mujeres, los jóvenes y los niños, cuando no responden a los parámetros hegemónicos. La precariedad, al manifestar su potencial amenazador y peligroso, se configura en los relatos como ordenamientos de los cuerpos, como construcción de relaciones segmentadas de violencia y desigualdad. Además, en la mayoría de las ficciones escogidas, la cultura del peligro se encarna en un proceso de monstrificación.

Mabel Moraña considera que la monstrificación es una forma de representar asimétricamente los intercambios simbólicos que integran y conforman lo social (2017: 13). El proceso de monstrificación es inevitablemente relativo a las variables espacio-temporales y geopolíticas en las que se realiza, y, en esta dirección, se destaca su proliferación en las sociedades segregadas y pauperizadas en las que la otredad es expulsada por los poderes dominantes a las afueras del sistema, a una zona indeterminada de desamparo y de desesperanza. Moraña postula que esa expulsión se dramatiza en la figura del monstruo, materializada en torno de una serie de rasgos estético-ideológicos. Además, agrega que, en el caso de América Latina, lo monstruoso suele estar asociado a los grupos o individuos marginados, explotados y subalternizados

por los poderes dominantes (2017: 294). De modo tal que el recurso de lo monstruoso contribuye también a canalizar los miedos y las ansiedades generados por el proceso de encuentro social y cultural, y por las tensiones y luchas que lo acompañan (Moraña 2017: 293).

El monstruo custodia los límites de lo posible, demarca las fronteras que separan lo humano y lo inhumano, lo normal y lo patológico, lo propio y lo ajeno. Michel Foucault, en *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975),* considera que el monstruo trae consigo la "interferencia de los límites" (2007: 71), porque allí donde la historia natural está centrada en torno de la distinción absoluta e infranqueable de las especies, los géneros, los reinos; el monstruo es la mezcla de aquello que debe permanecer delimitado: la mixtura de dos reinos, de dos especies, de dos individuos, de dos sexos, de vida y muerte, de las formas. Esta caracterización se corresponde con lo que Foucault denomina como "monstruo humano", pero, además, este autor distingue al "monstruo moral", como dos figuras sucesivas que reflejan cierta transformación en la constitución del sujeto anormal, derivada de la invención de nuevos mecanismos de pena y castigo. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, prevalece el monstruo humano, en el que se combinan la transgresión de la naturaleza y la transgresión del derecho civil o religioso. Luego, hacia fines del siglo XVIII y fundamentalmente durante el siglo XIX, junto con la aparición de una nueva economía del poder punitivo, se elabora la figura del monstruo moral: el ámbito de referencia se traslada al comportamiento, se plantea la sospecha sistemática de monstruosidad en el fondo de toda criminalidad y se construye un nuevo saber naturalista que evalúa el carácter patológico de la conducta criminal.

En las ficciones seleccionadas, la caracterización de los sujetos empobrecidos se da a través de la combinación de diversas figuras e imágenes de lo monstruoso. Los sujetos precarios se configuran como cuerpos mixturados, informes, impuros y mutantes, como una amalgama de retazos y de restos, o mezclas amorfas entre lo humano y lo no humano (cuerpos en devenir animal o vegetal), entre naturaleza y cultura (cuerpos y voces que se acoplan con lo bestial y lo salvaje), entre lo vivo y lo muerto (cuerpos como zombis y espectros). Al monstruo humano se agrega lo que Foucault conceptualiza como monstruo moral: personajes donde lo monstruoso se vincula con ciertos comportamientos perniciosos o ilegales; o con los daños, los

trastornos, las injurias que los monstruos significan para el orden social. Aparecen personajes que defraudan o subvierten los códigos de civilidad, los marcos legales, las disposiciones morales y los buenos comportamientos: malos ciudadanos que ensucian y manchan el espacio público, que generan destrozos y disturbios; la mala madre que descuida y destrata a sus hijos; los malos jóvenes que se manifiestan rebeldes e insumisos; los malos pobres que no son condescendientes ni agradecidos con la caridad recibida. Lo monstruoso actualiza el repertorio de miedos y fobias sociales, el pobre-monstruo se vuelve una figura amenazante que trae una serie de atentados negativos: peligrosidad, suciedad, contaminación, contagio, criminalidad, alboroto, la catarata de todos los males y todas las desgracias. En este sentido, el pobre-monstruo genera recelo, aprensión, rechazo, asco en los otros personajes de los relatos, y la relación (im)posible se basa en el distanciamiento. Pero no suscita una valoración unívoca, un solo repertorio de sensaciones, o una única disposición afectiva. El pobre-monstruo también provoca fascinación: curiosidad exotista, deseo de conocimiento, compasión y ansia de protección, gestos de cuidado. A la vez aparece la visión idealizada de la pobreza, que anhela aquello del otro que el nosotros no tiene, o que ha perdido; y que sale en la búsqueda de esa existencia idealizada. Modos de actualización de la "fantasía romántica" que consiste en "querer fundirse con el Otro sin dejar de ser uno mismo" (Grignon y Passeron 1991: 175).

Por otra parte, las ficciones ponen en escena ciertos desplazamiento en la vinculación de los personajes con lo monstruoso. En muchas figuraciones de los textos se actualiza la noción del monstruo como alteridad, ese otro (exterior o interior) que se sale de los sistemas de clasificación, dinamitando sus mismos principios clasificatorios (Link 2005), que altera la organización natural de las especies, los géneros, los reinos (Foucault 2007). En este sentido, los monstruos son los otros extraños y amenazantes, generalmente percibidos en términos peyorativos, patologizados o criminalizados. Pero a la vez algunos gestos de esos otros monstruosos, o algunos de los efectos que su aparición genera en los marcos perceptivos, en el tráfico de los afectos y en la disposición de las vidas y los cuerpos, implican ciertas fisuras en esa conceptualización del monstruo como alteridad e inauguran el deslizamiento hacia otras formas de lo monstruoso. En los cuentos de Marcelo Cohen y Mariana Enriquez la aparición de los monstruos perturba la distribución de los roles sociales y los códigos dominantes, instalando un desorden simbólico. En el relato de Juan Diego

Incardona, los monstruos exhiben una "cartografía alternativa", que "apunta hacia espacios otros de existencia social, ámbitos insumisos, residuales, donde se ubican eslabones perdidos de razas abortadas, parias en un mundo dominado por otros" (Moraña 2017: 42).

En "Tomacorriente", segunda parte de *Rock barrial*, el avance iracundo de los sujetos olvidados, excluidos y marginados, que se trasladan del conurbano hacia el centro de la ciudad de Buenos Aires en víspera de los sucesos de diciembre del 2001, exhibe a los monstruos como encarnación de resistencia, como cuerpos rebeldes que ocupan el espacio público para expresar su radical repudio ante el sistema. En este sentido, aparece el monstruo político, tal como lo concibe Antonio Negri (2009), aquel que puede reapropiar su potencia y articularla con nuevos modos afectivos, tecnológicos y sociales más allá del control capitalista. El monstruo político se reelabora como metáfora de la multitud, como cuerpo colectivo que altera los principios eugenésicos en torno a los cuales se define lo "humano", como expresión de las diversas formas de rebelión de los explotados (Negri 2009).

Entonces el monstruo, de dispositivo de demarcación de límites y de exclusiones, de fabricación de fobias, aberraciones, miedos, repudios y sanciones; se transforma en signo de protesta social y política. De este modo, las ficciones elegidas ponen en escena el desplazamiento del monstruo como proceso de alteridad y monstrificación hacia el monstruo como dispositivo de alternatividad: del sentido negativo a la resignificación positiva del monstruo. Los monstruos marcados como sujetos peligrosos, exiliados a la tierra de lo impensado y de lo prohibido, pueden volverse potencias afirmativas de resistencia. La resignificación del concepto auspicia el tiempo de las alianzas estratégicas, de los acoplamientos como modos de lucha y gestos reivindicatorios. Y, a la vez, al perturbar el orden simbólico, los dispositivos clasificatorios, las fronteras de lo propio y lo ajeno, el monstruo insta a desconfiar de los marcos interpretativos, de la hermenéutica de lo social que organiza la percepción de los otros extraños y distintos.

En la configuración de estas apariciones de los otros en tanto vidas precarias, las narrativas dialogan con las gramáticas culturales que han representado a los pobres y a la pobreza; abrevan de los repertorios, las figuraciones y los tópicos del imaginario social. Como en un ejercicio polifónico, se actualizan en ellas: el discurso higienista que propulsa limpiar todo lo que los otros degradan y ensucian; el discurso médico que homologa la pobreza a una enfermedad del cuerpo social; el discurso criminalizador que

ve al otro como síntoma de malestar social y causa de peligro; el discurso fetichista que vuelve a los otros objetos de consumo y mercancía capitalista; la pedagogía humanitaria que convierte al otro en objeto de asistencia y caridad; el discurso paternalista que infantiliza al otro restándole capacidad de acción y de pensamiento; la pedagogía revolucionaria que ve al otro como agente de la emancipación social.

Pero a la vez, las ficciones descalabran las gramáticas de la cultura, porque los otros se resisten a las representaciones que han intentado volverlos inteligibles o domesticarlos; desestabilizan los saberes, las creencias y los discursos que rigen el funcionamiento social. Esta condición resistente permite vincular la construcción de los sujetos precarios con la noción de "otros inapropiados/bles" que Donna Haraway recupera del pensamiento de Trinh Minh-ha, teórica feminista y cineasta americano-vietnamita. Según Haraway, para designar las redes de actores multiculturales, étnicos, raciales, nacionales y sexuales que emergen a partir de la Segunda Guerra Mundial, la noción de Trinh remite a la posición histórica de aquellos que no pudieron adoptar ni la máscara del "yo" ni la del "otro" ofrecida por las narrativas occidentales modernas de la identidad y la política anteriormente dominantes. A partir de la reconceptualización de la categoría que propone Haraway, ser un "otro inapropiado/ble" es "no encajar en la taxon, estar desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos de narrativas" (1999: 126). Haraway postula que las metáforas de Trinh Minh-ha sugieren "otra geometría y otra óptica para considerar las relaciones basadas en la diferencia", "sin recurrir a la dominación jerárquica, a la incorporación de partes en todos, a la protección paternalista y colonialista, a la fusión simbólica, a la oposición antagonista, o a la producción industrial de recursos" (1999: 126).

Además, los textos descalabran las gramáticas de la cultura sobre los pobres y la pobreza porque no trabajan en clave de registro testimonial o de documento sociológico, sino que más bien desconfían de esos regímenes de representación. Las ficciones de lo precario exploran torsiones del realismo y estrategias de desrealización, muchas veces a partir del trabajo con los géneros, la apropiación de formatos y recursos propios del fantástico, del maravilloso, de la ciencia ficción, de la literatura apocalíptica y/o distópica, del terror y del gótico, no en términos de pertenencia completa o modélica sino estableciendo relaciones libres y distanciadas con esos géneros que se

recuperan, proponiendo cruces impuros, usos no normativos, tomando algunos de sus elementos para lograr resoluciones inusitadas o para construir poéticas propias.

Como adelanté, las ficciones privilegian, como tropo narrativo, un dispositivo escópico, o un "instrumental óptico", tal como lo concibe Donna Haraway, en vinculación con la resignificación de la noción de "otros inapropiados/bles" expuesta anteriormente. Este "instrumental óptico" no compone imágenes reflejas, sino que propaga "rayos difractarios" (Haraway 1999: 125). La difracción es una cartografía de la interferencia, no de la réplica, el reflejo o la reproducción. En este sentido, deconstruye las tecnologías de la representación moderna, en tanto relación mimética, transparente y binaria, basadas en la reproducción de la única copia verdadera (1999: 125). Haraway sustituye la terminología de la reproducción por la de la generación: "En realidad, casi nunca se reproduce nada; lo que sucede es mucho más polimorfo que todo eso" (1999: 125). Un modelo difractario no indica dónde aparecen las diferencias, sino dónde aparecen los efectos de las diferencias. Esta distinción es fundamental, porque Haraway deslinda dos potencialidades diversas de estos tropos: "lo primero invita a la ilusión de la posición esencial y fija, mientras que lo segundo nos habitúa a visiones más astutas" (1999: 126). Si los rayos difractarios pueden dar como resultado algo distinto a la imagen sagrada de lo idéntico, las ficciones afectivas y perceptivas de lo precario, que privilegian este tipo de dispositivos ópticos, pueden construir imágenes y figuraciones de los otros como "algo inapropiado, impropio, y por tanto, quizás inapropiable" (Haraway 1999: 126).

2.2. La expansión de los poderes perceptivos: *La guerra de los gimnasios* de César Aira

Ferdie Clavino, el protagonista de *La guerra de los gimnasios*, comienza a frecuentar el gimnasio Chin Fú en medio de la guerra de gimnasios de Flores, y, aun cuando sus intenciones son bien "simples" —perfeccionar su cuerpo para provocar "miedo a los hombres y deseo a las mujeres" (5)—, queda entrampado en la dinámica de esta guerra de la que termina participando. El personaje de Ferdie puede pensarse como un sujeto al borde de la caída, es decir como parte de esos vastos sectores de la clase media que sufrieron un proceso de empobrecimiento durante las últimas décadas

del siglo pasado.[48] Con su madre enferma, y por tanto encerrada en su departamento, y con su padre desocupado, Ferdie trabaja como actor en televisión y de ese modo mantiene a toda su familia. La novela hace hincapié en esta construcción de una clase media que ve cercenadas sus posibilidades y alterados sus hábitos de consumo, en primer lugar, a través de menciones explícitas, por ejemplo, cuando se dice que viven "muy ajustados", o, cuando Ferdie pierde su ropa en uno de los ataques al gimnasio y se lamenta porque "no podría reunir la plata para comprarse otras zapatillas buenas ni en un año" (103). También se hace alusión a esta clase media empobrecida a partir de la construcción del ámbito doméstico familiar, que, además de percibirse como un espacio "muy chico" y reducido, y con una defectuosa distribución, genera incomodidades: Ferdie debe compartir el dormitorio "minúsculo" con su hermana y, como no hay pasillo, deben pasar por el cuarto de sus padres cada vez que quieren acceder al suyo (33). Esta experiencia acerca a la clase media a algunos hábitos propios de la pobreza estructural histórica, como el hacinamiento. De este modo, el protagonista se ve expuesto a los riesgos y la imprevisibilidad, e instado a los cambios y las estrategias de supervivencia inducidos por la precarización, en una situación de dislocación personal y familiar, porque los roles se ven alterados —es el hijo quien trabaja, mientras el padre no tiene empleo—, se redistribuyen los espacios de lo público y lo privado —son el padre y la madre los que se quedan en la casa—, las pautas de consumo se modifican a partir de nuevas restricciones y las necesidades arrecian.

Aun cuando Ferdie y su familia sufren los efectos del empobrecimiento, los precarios son los otros, los cirujas y los cartoneros, de modo tal que la novela construye formas diferenciales de la pobreza: la propia, que no puede reconocerse del todo, y la ajena, circunscripta a sujetos diferentes y foráneos. En dos oportunidades, Ferdie se

[48] Tal como desarrollé en la "Introducción" y en el primer capítulo de la Tesis, las investigaciones sociológicas han acuñado el término "nuevos pobres" para aludir a los sectores de la sociedad, pertenecientes a las clases medias, que han visto caer sus ingresos a niveles en los que no pueden cubrir una canasta básica de bienes y servicios, a diferencia de los "pobres estructurales", quienes tienen necesidades básicas insatisfechas por tanto sufren carencias básicas de infraestructura sanitaria y de vivienda, además de tener una trayectoria de vida signada por la necesidad y la carencia (Golbert y Tenti Fanfani 1994, Minujin 1995, Minujin y otros 1995, Minujin y Kessler 1995, Kessler y Di Virgilio 2008, entre otros). Según Kessler y Di Virgilio (2008), los "nuevos pobres" realizan permanentes esfuerzos para estabilizar su vida cotidiana, a veces intentando mantener las pautas de consumo habituales, aun a costa del endeudamiento; otras reorganizando las estructuras clásicas de jerarquización de necesidades, y también desarrollando diversas estrategias adaptativas, sobre todo mediante la utilización del capital cultural y social disponible.

cruza con los cartoneros que se movilizan con sus carritos en búsqueda de los restos que pueden recolectar de la basura. Estos dos encuentros suceden al anochecer, porque los cartoneros hacen sus recorridos en "la caída de la noche, entre la hora que la gente sacaba la basura y el paso de los camiones que se la llevaban" (64), momento en que las calles de Flores están "muy oscuras" (32), dejando algunos sectores en "la más negra tiniebla" (63). Por tanto, uno de los primeros rasgos que asume la configuración de los cartoneros en esta novela es su condición de colectivo abstracto e indefinido: "sombras" y "figuras recortándose en la media luz" (64).

La caracterización de estos sujetos, construida a partir de los encuentros de Ferdie y de su focalización narrativa, se configura no tanto en base a ciertos rasgos propios y peculiares, sino, sobre todo, a partir de aquello que puede constituirse como diferencia. Mientras Ferdie es "pura luminosidad, puro brillo, aun en las tinieblas" (32), los cartoneros se le presentan "ocultos en las sombras", como "pinturas nocturnas" (32), y su mirada, "aunque debía de ser una vista precisa y penetrante, era oscura" (64). A esta contraposición entre luminosidad/brillo y oscuridad/sombras se agrega una concepción diferente de la necesidad, que hace que las preocupaciones de ambos sujetos también sean distintas. Mientras la necesidad de "la gente corriente" es de tipo "combinatoria": si no hacen esto, hacen otra cosa, sin que ninguna de las posibilidades de la permutación signifique un cambio sustancial en sus trayectorias; los cartoneros tienen "una clase de necesidad que estaba ausente en las idas y venidas de la gente de Flores" (64). La necesidad que manifiestan los cartoneros está vinculada con "lo definitivo", sin acceso a escoger entre varias alternativas, plantean "una cuestión de vida o muerte: si no hacemos esto, perecemos" (64). Por tanto, su actividad de recolección se encuentra directamente relacionada con la supervivencia, y, en varias oportunidades, la novela destaca que los cartoneros son "gente preocupada por sobrevivir" (64, 65, 119), en oposición a "nosotros", "gente civilizada y urbana que ya no estamos preocupados por la supervivencia" (119).

Esta caracterización de los cartoneros, realizada en términos diferenciales y opositivos respecto a las clases medias que se cruzan con ellos por las calles de Flores, y combinada con los rasgos sombríos e indefinidos que les provee la nocturnidad, permite pensar en la figuración de los sujetos precarios como versiones espectrales, sujetos que no son completamente reconocibles como sujetos. Los cartoneros, con sus rostros

ensombrecidos, con sus nombres y sus voces ausentes, solo adquieren inteligibilidad como conjunto, donde lo común prevalece por sobre cualquier atisbo de singularidad, de modo tal que en la novela se construye una desrealización de los otros, tornándolos apariciones fantasmáticas que acechan en lo oscuro de la noche. Estas figuras están fuera de las normas de la vida, expuestas a los daños, a la violencia y a la muerte, y encuentran suspendido su estatus político y legal (Butler 2006, 2010). En tanto espectros, los sujetos empobrecidos se constituyen como una de las formas posibles de lo monstruoso: la mixtura entre la vida y la muerte, las vidas que no son reconocidas como vivas y a la vez están demasiado expuestas a la inminencia de la muerte (Butler 2006, 2010).

Pero, además, la configuración de los cartoneros puede relacionarse con la concepción del monstruo en tanto alteridad amenazante, vinculada con lo que anteriormente describí como cultura del peligro, donde los otros son caracterizados como externos, en tanto no terminan de pertenecer al espacio, al imaginario y al tejido social del nosotros, y como síntoma de incomodidad y temor. Su recorrido por la ciudad es descripto como una "invasión", y su presencia es reconocida como ajena, proveniente de otro lado, un afuera "lejano" e "inimaginable", observada solo en determinado momento del día, "con el crepúsculo" (63), y no como parte de un entramado urbano y social común. Asimismo, su presencia provoca cierto recelo: "Aunque pacífica, la invasión tenía un regusto amenazante" (64). [49] Esta percepción, capturada por sensaciones ligadas al malestar y la intimidación, no significa un reconocimiento del otro, en tanto acto y práctica entre sujetos, sino solo su mera aprehensión.

Butler distingue entre "aprehender" y "reconocer" una vida, donde la aprehensión puede implicar el marcar o registrar, sin un pleno reconocimiento del otro (2010: 18). La novela de Aira narra dos modos de la aprehensión: el acto de registro de las vidas precarias por parte del protagonista y la posibilidad de aprehender que algo no es, ni puede ser, reconocido, porque no es una vida considerada legible según los marcos

[49] Respecto a la tarea que los cartoneros realizan en las calles de Flores se destacan dos cuestiones, que también aparecen y se encuentran profundizadas en *La villa*, tal como desarrollé en el capítulo anterior: el carácter familiar de un emprendimiento que se realiza junto con mujeres y niños (64), y la necesidad de cierta precisión y entrenamiento al momento de revisar las bolsas de basura y rescatar lo que puede servir: "las examinaban con mirada precisa" y "penetrante" (64).

normativos que otorgan la reconocibilidad. Y esto sucede a partir de que el régimen óptico y las (im)posibilidades de la mirada son convertidos en un dispositivo central que funciona en varios niveles: como factor determinante para la configuración del punto de vista y la caracterización de los personajes, como elemento que dinamiza la trama, como objeto de marcaciones y reflexiones explícitas. De este modo, aunque en efecto la novela construye figuraciones de la pobreza y de los pobres, su momento más interesante no es cuando caracteriza a estos sujetos sociales, sino cuando convierte a la posibilidad de percibir, o no, en motivo literario y en dispositivo de creación estética, es decir cuando indaga el problema epistemológico de reconocer las vidas. *La guerra de los gimnasios* trama, no solo el empobrecimiento de vastos sectores de la población y el surgimiento de una pobreza múltiple y heterogénea, sino, fundamentalmente, los modos en que estas nuevas formas de precariedad son ilegibles para la mayor parte de la población, que no puede siquiera reconocerlas como vidas dignas de ser vividas y protegidas.

En la guerra entre los gimnasios de Flores, los concurrentes del Chin Fú adoptan una actitud deliberada cuando acontecen los ataques: hacen como si no pasara nada, continúan con sus actividades sin prestar siquiera atención a los embates y destrozos, de modo tal que su estrategia principal consiste en practicar "una indiferencia forzada, impuesta, como una voluntad" (10). Aun cuando los ataques aumentan su intensidad y virulencia, y, por ejemplo, llegan a ejecutarse diez embestidas en tan solo una hora, aun cuando la situación parece ser "insostenible", la actividad continúa su curso, es más "el grueso de los esfuerzos se concentraba en que la actividad prosiguiera como si nada pasara" (58). Por lo tanto, en medio de la guerra, los miembros del Chin Fú predican "una abstinencia militante" que consiste en permanecer impávidos, demostrando una "abstracción completa" de los acontecimientos que los rodean, y, cuando el conflicto acecha, mirar para otro lado (59).

En el relato se dice que el mundo personal de Ferdie está lleno de "tabúes de atención": no sabe si su padre usa o no bigote porque "siempre se prometía mirar disimuladamente y nunca lo hacía" (41), sigue fielmente las instrucciones de no prestar atención a los ataques que se suceden en el gimnasio, además, cuando los fisicoculturistas avanzados se reúnen a ensayar movimientos y posturas de competición ante el espejo, no se atreve a observarlos abiertamente, quedando sometido a "un

estado nervioso de mirarlos y no mirarlos a la vez" (41). Por eso Ferdie anhela la libertad de los niños pequeños, capaces de "mirar las cosas de frente, sin disimulos", mientras que él experimenta la percepción ante todo como una limitación y una dificultad. Intimidado por la presencia de los otros no puede detener en ellos su observación: "habría tenido que estar solo en el mundo para poder mirar a su prójimo a gusto" (41).

El principal tabú de atención que manifiesta Ferdie es su incapacidad para mirar el desarrollo de la enfermedad de su madre. Esta imposibilidad trasciende lo meramente personal para convertirse en una experiencia filial común. En la familia de Ferdie asumen como un "tácito acuerdo" la costumbre de no prender nunca la luz de noche, por tanto, cenan "bajo los penumbrosos colores" que desprende la pantalla, siempre encendida, del televisor (34). La "lebrosis" que padece su madre provoca en ella "una suerte de transformación: el labio se hendía, la piel se cubría de un vello lanoso y las orejas crecían en punta hacía arriba" (36); de modo tal que el avance de la enfermedad es experimentado como un "mal" que deforma a su madre y la convierte en "un monstruo" (36). Ante aquella monstruosidad que ha invadido el espacio íntimo y la tranquilidad familiar, la actitud es similar a la que se propone en el gimnasio Chin Fú: dejar velada la otredad en las sombras, evitar detener en ella la atención, continuar viviendo como si no pasara nada. Y la percepción limitada y obturada se termina naturalizando: "estaban muy acostumbrados a verse bajo esa iluminación" (34), a relacionarse en penumbras.

Al momento de narrar las apariciones de los cartoneros, la novela efectúa un pliegue del espacio público sobre el espacio privado: la percepción limitada o negada se replica de lo micro —el interior de la casa, las relaciones intrafamiliares— a la construcción ampliada del espacio social en su conjunto —la calle, el barrio, las relaciones con los otros sujetos sociales. Esta continuidad entre lo público y lo privado es experimentada por el propio Ferdie cuando se cruza con los cirujas y, alcanzado por "las caras horribles que se interceptaban a su paso, con gesto amenazante y temeroso a su vez", "sintió, sin pensarlo, que *no iba a su casa sino que ya estaba en ella*" (31-32, cursiva propia). Los cartoneros permanecen "ocultos en las sombras" y Ferdie "hundido en sus pensamientos, no notaba nada, y hacía de modo automático el trayecto recorrido mil veces" (32). Las idas y venidas de "la gente de Flores" pueden repetirse "como un espectáculo interminable" (64) sin que sus traslados se vean interceptados por la presencia de los cartoneros y cirujas.

La guerra de los gimnasios no tematiza la capacidad de los sectores medios de abstraerse y resultar indiferentes frente al avance de la pobreza estructural, o al menos no pretendo reducir la lectura a esa interpretación más evidente. La novela, al insistir en escenas donde la percepción se encuentra limitada, obliterada o deformada, exhibe la presencia de los marcos que rigen lo perceptible, ejerciendo una función delimitadora y selectiva, a través de la cual se posibilita el reconocimiento de determinada zona, a la vez que queda excluida una porción importante del campo visual (Butler 2010: 110). Entonces lo relevante ya no sería dilucidar que está dentro y fuera del marco, qué se reconoce como vida humana y qué no adquiere esa condición, qué se incluye dentro del campo de visión del protagonista y qué queda omitido, sino más bien el énfasis que la instancia narrativa pone en señalar que no todo puede ser percibido por los personajes y en construir marcaciones de todos los vacíos de atención, o zonas ciegas para la visión. De esta forma, el relato no trabaja en la dirección de otorgar visibilidad a los sujetos negados o invisibilizados, función que suele asignarse a la literatura social, sino más bien repone la opacidad de esos sujetos y esas vidas, que si aparecen lo hacen como colectivo indefinido y como figuras espectrales. La novela más bien insta a la pregunta por la reconocibilidad de la vida como tal: "¿qué permite a una vida volverse visible en su precariedad y en su necesidad de cobijo y qué es lo que nos impide ver o comprender ciertas vidas de esta manera?" (2010: 80). Según Butler, la norma de lo humano opera a través de marcos visuales y narrativos, que tienen un carácter coercitivo en tanto limitan lo que se puede percibir y hasta lo que puede ser (2010: 143). Esta norma es un diferencial de poder que debemos aprender a evaluar cultural y políticamente, y a impugnar en sus operaciones diferenciales: "tenemos que interrogarnos sobre las condiciones bajo las cuales se establece y se mantiene la vida que vale la pena, y a través de qué lógica de exclusión, de qué prácticas de borramiento y nominación" (Butler 2006: 65).

Cuando Valencia se detiene a analizar los propósitos de Hokkama, principal oponente de Chun Fú en la guerra de los gimnasios, dice que todo parte de "una hipótesis sobre la percepción" (117). Valencia explica que los seres humanos aprehendemos el mundo en que vivimos a través de los sentidos, pero, como los estímulos que recibimos son excesivos en cantidad, profusos, innumerables; estamos provistos de "un mecanismo de embotamiento de las percepciones" (117) que nos

permite sobrevivir evitando que el cerebro nos estalle por sobrecarga eléctrica. Este "mecanismo de la atención" se manifiesta como "un enfocamiento" a través del cual "entre miles de ruidos, músicas, palabras, registramos nada más que un hilo sonoro que nos concierne", y así es como "oímos solo lo que escuchamos" (117-118). Sin embargo, Valencia reconoce que no estamos condenados a las limitaciones perceptivas, hay drogas que inhiben el selector de atención y también existe el arte. El arte "ha sido desde siempre el método 'natural' para alcanzar la misma expansión de los poderes perceptivos" (118). En este caso, la literatura no muestra todo lo que permanece en el campo de lo no visible, sino más bien replica esa oclusión. Y de ese modo, al construir una serie de "mecanismos de embotamiento", y a la vez explicitar su modo de operar con reflexiones metaliterarias como la descripta anteriormente, ejerce una fisura en la reproducción de los marcos que gobiernan la reconocibilidad relativa y diferencial de las vidas. La expansión de los poderes perceptivos implica en principio "aprender a ver el marco que nos ciega respecto a lo que vemos", reconocer el marco coercitivo, el conductor de la norma deshumanizadora, que confina a muchos otros a la condición de monstruos, o de espectros, a "la violencia de la desrealización" (Butler 2010: 143, 2006: 60).

2.3. Cuando aparecen los monstruos: "El fin de la palabrística" y "Cuando aparecen Aquéllos" de Marcelo Cohen

"El fin de la palabrística" y "Cuando aparecen Aquéllos", cuentos de *Los acuáticos* de Marcelo Cohen, se configuran como ficciones perceptivas de la precariedad a partir de una serie de elementos comunes. "El fin de la palabrística" es el informe donde Doriac, policía de la brigada, cuenta la historia de Viol Minango y reconstruye las hipótesis que podrían explicar su reciente desaparición. Viol es el creador de la Palabrística, un deporte que consiste en levantar torres humanas de modo tal que los cuerpos asuman la forma de determinadas letras y el resultado final sea la transmisión de ciertos mensajes. En "Cuando aparecen Aquéllos", Tálico rememora todas las actividades que realizó el miércoles pasado junto a Multon, con la intención de descubrir los motivos de la ausencia repentina de su amigo. Entonces, los dos cuentos narran la historia de una desaparición y se estructuran a partir de una duplicidad: un personaje ausente que es recordado por otro, especie de doble, contrincante o amigo, que no

puede dejar de preguntarse qué le ha sucedido a su compañero. Las causas y los modos de la desaparición nunca se resuelven del todo, es más, los relatos se empecinan en producir explicaciones, para luego descartarlas, reemplazarlas o suprimirlas, como si resolver el interrogante fuera lo de menor importancia.

Por otro lado, en ambos relatos hay un episodio que adquiere relevancia por su sentido disruptivo, tanto porque suspende el discurrir esperable de los hechos, como porque, luego de su acontecimiento, las cosas no pueden continuar como venían sucediendo en la vida de los protagonistas. Este suceso tiene lugar cuando aparecen los otros, es decir, cuando los personajes ven aquello que se encuentra vedado en el paisaje social, se descubren interceptados por la presencia de quienes han sido excluidos, marginados o postergados por el sistema. De modo tal que "El fin de la palabrística" y "Cuando aparecen Aquéllos" no solo se relacionan por continuidades temáticas y argumentales, sino también porque privilegian como aspecto central a los vínculos entre alteridad y percepción, fundamentalmente a partir de las posibilidades y denegaciones de la mirada, y de los efectos de la visión en las subjetividades.[50] El acto de ver, lejos de ser reducido a un proceso óptico y ligado a la comprensión racional, es concebido en los relatos como una experiencia más amplia y abarcadora. Luego de haber visto, los personajes se sienten interpelados por el contenido de la visión, afectados de algún modo, tocados por un contacto asombroso.

Cuando los personajes se descubren interceptados por la presencia de los otros diferentes, y distantes, por su pertenencia social y cultural, no solo se muestran los

[50] En general, la obra de Cohen ha sido abordada por la crítica atendiendo a los vínculos entre literatura y sociedad, y fundamentalmente se ha indagado cómo los espacios virtuales, distópicos y levemente desplazados hacia el futuro permiten anticipar ciertas consecuencias negativas del modelo neoliberal y globalizador (Chiani 1996, 1999, 2001a, 2012; Bergero 2002, Logie 2008, Reati 2006). Además, los estudios críticos han analizado en la narrativa del autor la espectacularización de la política, que asume las formas de la televisión, la publicidad y el *marketing* y se transforma en mero simulacro (Sarlo 1990, Rodríguez 1995, Reati 2006); los procesos de configuración de identidades, los relatos y las memorias colectivas, las fundaciones de comunidad (Chiani 1998, 1999, 2001b, 2010, 2012; Gasparini 1997, Martínez 2013). Sin embargo, en la mayoría de estas contribuciones predomina un análisis de la producción novelística, mientras que los relatos cortos de Marcelo Cohen —cuentos, nouvelles, "novelatos"— han sido menos visitados. Al momento de indagar sus cuentos, se ha otorgado un lugar primordial a *El fin de lo mismo* (1992), volumen que ha sido objeto de varios abordajes, tales como los trabajos de Chiani (1996) y Dalmaroni (2001), donde se exploran las formas que asume la sociedad postindustrial, con su generalización de la dimensión massmediática del orden social y cultural, señalando la tensión entre un poder omnipresente, fundado en la repetición de lo mismo, y la aparición de mínimas zonas de resistencia; y el artículo de Domínguez (2001), sobre el relato "Lydia en el canal", donde se postula la construcción de una subjetividad inestable, en peligro pero también peligrosa para el orden social.

contornos de una sociedad fragmentada, sino que además se exhibe, tal como sucede en la novela de Aira, la construcción de marcos perceptivos que funcionan mediante la oclusión, negación y desrealización de las vidas que no se consideran dignas de ser vividas. Cuando aparecen los otros, aparecen también las percepciones que los sectores incluidos pueden, o no, tener de ellos, las sensaciones que su irrupción genera, las formas en que la alteridad es aprehendida y representada, o permanece innominada entre las voces del intercambio social. Porque los cuentos muestran cómo el empobrecimiento de amplias capas de la población está siendo experimentado en todo el trazado de las relaciones sociales, cómo lo que les pasa a los otros comienza a afectar la mirada del nosotros, como si estuviese siendo tomada por la aprehensión de esas vidas y esos cuerpos que estaban cubiertos por la ilegibilidad.

Los relatos de *Los acuáticos* suceden en las islas del Delta Panorámico, lo que permite observar la construcción de un espacio-tiempo ficcional: una geografía acuática, móvil y fluida, y una temporalidad que no puede fecharse en una cronología reconocible, sino que está proyectada hacia un imaginario futurista. El Delta Panorámico se compone de distintas ciudades-islas —Ciudad Ajania, Isla Brunica, Isla Bruya, Tondey, las decenas de islas mencionadas en "Panconciencia. Un ensayo"— donde transcurren cada uno de los cuentos que conforman el volumen. Estas islas, separadas pero a la vez intercomunicadas por diversos mecanismos —como la Panconciencia, suma de las conciencias individuales del delta que permite la conexión de los cerebros y la transferencia de los pensamientos—, se vinculan a través de intereses económicos, relaciones comerciales, procesos de colonización, guerras y enfrentamientos, migraciones, instalación de muros y otros mecanismos de defensa de las fronteras ante el avance de los vecinos, de modo tal que contar cada una de sus historias es a la vez ir componiendo la trama geopolítica de todo el archipiélago.

Los intercambios de la sociedad global aparecen figurados a partir de los flujos de este escenario acuático, donde las conexiones entre montones de islas fluyen rápidamente facilitando no solo el acceso a los beneficios productivos y comerciales sino también la comunicación establecida por una industria cultural y tecnológica compartida: televisión que los isleños ven en su "pantallátor" (136), "pancorreo", "la Lotería Panorámica" y la "Panconciencia", el mecanismo de interconexión de las mentes que describí anteriormente (14). Muchos de estos adelantos tecnológicos otorgan a la

geografía de las islas destellos futuristas: flaycoches, flaytaxis y alademoscas surcan los aires (116), y en las calles se pueden encontrar "robots expendedores" (106) o un "robot orgánico" (125).

Además de confluir en estas características comunes, cada una de las islas tiene ciertas particularidades. Ciudad Ajania, escenario de "El fin de la palabrística", se distingue por la estrechez de su extensión geográfica, es decir por un espacio horizontal que ha sido acotado y un crecimiento que se expande fundamentalmente hacia arriba, en altura. Ambos procesos se encuentran relacionados, el afán de crecimiento y la propensión a ordenar todo lo que se ha acumulado conllevan a que aquello que no entra en la selección produce "pavor" (20). Entonces, mediante un proceso de segregación espacial se construye un "rutilante campo de exclusiones" (20), se expulsa hacia las afueras de la ciudad todo lo que se considera diferente, sobrante, no asimilable a los parámetros selectivos y, por tanto, resistente al afán de organización. De este modo, la ciudad, para evitar cualquier contacto con los "otros", renuncia a su extensión, se hace "estrecha de talle y alta de envergadura, como si el bienestar solo pudiera representarse en una silueta esbelta" (19), e intencionalmente recortada. En consecuencia, la movilidad espacial se vuelve una dificultad: durante el día, andar con soltura por las calles es casi imposible, todo el tiempo se experimenta el choque y el contacto de los cuerpos que deben hacerse paso entre la "muchedumbre apelotonada" (26), ejerciendo coordinados frotamientos sin perder el equilibrio.

Ciudad Ajania se representa a partir de esta figura corporal de una "silueta esbelta", reluciente en su "belleza quirúrgica", "carne suntuosa fajada por la Ronda Perimetral" que divide el afuera de un adentro limitado en el que despuntan rascacielos y puentes aéreos, todo superpoblado e hiperactivo. Dos tendencias caracterizan a la sociedad: por un lado, un crecimiento pujante, representado por esta idea de una verticalidad que avanza inalcanzable, y, por otro, la abulia, una "inercia comunitaria" (12), donde todo anhelo resulta vano y priman la esterilidad y el aburrimiento. El desinterés afecta las relaciones interpersonales constituyendo una sociedad individualista en la que no interesa el matrimonio, no se tiene hijos y lo que abunda es "una red masiva de viciosos solitarios" (21). Los individuos se muestran apáticos, sumamente controlados, atestados de síndromes psicofísicos —mareos, hipersensibilidad, aumento o reducción de la frecuencia cardíaca, sudoración,

desequilibrio, impotencia motora— que suelen mitigar con pastillas o el "masajeador de yemas de dedos" (20).

Cuando Viol Minago inventa la Palabrística y luego esta se consolida con la realización de competencias barriales y municipales, incentivos y premios, todo esto tiene algo de auspicioso, porque puede resolver la cuestión de la apretura espacial y hacer un poco de lugar poniéndose unos encima de otros. Además, porque es una práctica comunitaria, fundada en la conexión gimnástica de los cuerpos, "la primera empresa colectiva que los ajanios emprendían en una friolera de años" (34); una actividad donde se intenta, fundamentalmente, decir algo, palabras y frases que destilan mil sugerencias al asomarse por el aire. Sin embargo, la Palabrística termina convirtiéndose en una práctica funcional al sistema, hábilmente propiciada por un gobierno que se abstiene de mirarla para que pueda propagarse como "un clima de contravención insolente" (33). Por lo tanto, este pasatiempo que se cree rebelde no deja de ser "un frenesí inocuo", consagrado a comunicar "definiciones tajantes que dicen una banalidad" (34), mensajes donde se reproducen los eslóganes que supo difundir la hegemonía neoliberal.

"Cuando aparecen Aquéllos" sucede en La Bruya, isla caracterizada por "una antigüedad tenue, casi caduca" (107) y una vocación de depósito dedicada a coleccionar todo lo que puede atesorarse. Así, todo adquiere un aire de atraso, pasado de moda, como las vestimentas de las familias, o se encuentra en decadencia, como las fachadas cenicientas de los edificios, con manchas de verdín y roña en las ventanas, rémora de un pasado burocrático también en descomposición. Además, La Bruya se diferencia de otras islas por "el cultivo de una antigüedad teatral" (113), una puesta en escena permanente que afecta la organización del espacio, así como también los modos de actuar, hablar y relacionarse. El montaje de la vida como teatro se extiende desde los espacios públicos, donde, por ejemplo, los escenógrafos se han ocupado de construir un puerto, hasta los espacios privados, como el living de la casa de Tálico. La representación afecta a los modos en que todos continuamente actúan, así las familias se mueven con "una artificialidad tan satisfecha" (107); el día de descanso en el prado se muestra como un cuadro apagado donde cada escena se compone a partir de la imitación de un antecedente artístico, remedando "las imágenes del antiguo arte del ocio, pinturas impresionistas, novelas de excursión campestre, películas policíacas con tómbolas y

carruseles" (116). Los isleños de La Bruya saben a cada momento qué papel actuar y disponen de varios yoes secundarios, provisionales, que van alternando según los reclamos de la ocasión o del interlocutor. Por tanto, su subjetividad está modelada por el reparto de roles de su cultura y es sumamente adaptable, susceptible de ofrecer continuas variantes. La condición teatral extiende su continuidad desde lo público a lo privado, desde lo colectivo a lo individual, componiendo una cultura burguesa donde todo está pautado de antemano en su libreto dramático y una identidad local que abreva de un mismo repertorio, reducido y previsible. La avidez escénica otorga a los habitantes de La Bruya cierta ostentación artificial y falsa.

En la construcción de las dos ciudades adquiere relevancia la frontera, en tanto mecanismo que distribuye los espacios y los demarca, o que configura un interior/nosotros, con rasgos identitarios compartidos, a partir de la delimitación de un exterior/otros/Aquéllos, un proceso de exclusión que abyecta a las vidas invivibles y descartables. En Ciudad Ajania la frontera está geográficamente señalada por la Ronda Perimetral que divide el adentro del afuera. Las relaciones entre ambas zonas se caracterizan por la idea de expulsión, al afuera va todo aquello que la ciudad "viene evacuando desde hace una enormidad de tiempo" (17), es decir todo lo que desecha de su interior porque ha dejado de servirle. Y, también aparece fuertemente el motivo del aislamiento: aquello que se excluye es empujado bien lejos, lo más distante posible de las actividades y las relaciones cotidianas del centro de la ciudad, de modo tal que no solo quede excluido del campo de visión de los sectores incluidos, sino que además encuentre vedada cualquier posibilidad de contacto —"Que aquí no entren ésos de alrededor", se dicen los ajanios (19). Entonces, se observa un adentro hiperconectado con el exterior, comunicado con los centros decisivos del Delta y enchufado a la "Panconciencia" colectiva, pero sumamente fracturado hacia su interior, donde su otra parte, esa periferia de ruinas, miseria, abandono y soledad, es relegada a la desconexión. El distanciamiento se traduce en omisión y asume las formas del olvido social: el afuera se va convirtiendo en aquello que "ahora nadie conocía ni recordaba" (20). Los otros no interactúan con los sectores incluidos, solo aparecen visualizados dos veces en el relato a partir del punto de vista de quienes, por haber accedido a las alturas, han podido verlos: Doriac cuando se mueve en las flaymotos de la brigada o por los cables del teleférico oficial; y Viol Minago, cuando en medio del duelo entre Los Belugos y Los

Meridianos encuentra, entre el paisaje de imponentes edificios, "un resquicio para dedicarse a mirar" (50).

En La Bruya las fronteras se ponen de manifiesto cuando, de tanto en tanto, aparecen Aquéllos, o cuando los personajes aluden a estas apariciones, más que nada como motivo de desconocimiento o de silenciamiento. Tálico "prácticamente no sabía nada de Aquéllos", no los había visto nunca y, hasta ese miércoles en que irrumpen en medio de la caminata con su amigo, "esa gente no había existido para él" (147). Porque además los isleños se resisten a mencionar a esos otros que irrumpen solo ocasionalmente: "toda La Bruya sabe que de Aquéllos es mejor no hablar" (147).

Hecho palo superior de una E, en la cima de una torre donde se compenetran dos o tres mil cuerpos fibrosos, a cincuenta metros de altura, Viol ve más allá de la Ronda Perimetral. Con "el ojo amplificado del distraído" (51) accede a aquello que la ciudad se obstina en vedar: las afueras, su geografía, los sujetos que habitan allí, sus usos y sus prácticas.[51] En esta zona conviven y se entrelazan una naturaleza silvestre y los restos de la urbanización, ambos mostrando signos de abandono y descomposición. "Guirnaldas de espuma mugrienta en charcos de agua" se conjugan con "lápidas, chasis, caños" (17) y pedazos de "hierro oxidado", además "una extensión de fango resinoso" se encuentra "cruzada de acueductos y agujereados trechos de asfalto y pasarelas de aluminio que unen antiguas viviendas obreras, rotas las más, algunas todavía habitadas" (51). Estas viviendas derruidas versan sobre la destrucción de un modelo económico donde la fábrica y la figura del trabajador-obrero asumían centralidad.[52] Así en las

[51] Las afueras se muestran dos veces en el cuento, caracterizadas exactamente del mismo modo cuando Doriac las describe y cuando Viol las ve, es decir que se repiten las mismas frases, alteradas en su orden de aparición, con leves modificaciones, hecho que podría asumir, al menos, dos interpretaciones: que ante la percepción del afuera por dos puntos de vista diferentes (Viol y Doriac) lo que puede observarse es lo mismo, o que todo el cuento está subsumido en la focalización de Doriac, sus modos de observar y nominar el mundo, de forma tal que, cuando reconstruye la percepción ajena, lo hace con las mismas palabras que ha utilizado para describir la propia.

[52] Tal como desarrollé en la "Introducción" de esta Tesis, durante los años noventa en Argentina se consolidaron las tendencias hacia la desindustrialización y reestructuración sectorial puestas en marcha a partir de la última dictadura cívico militar, provocando el tránsito de una economía industrial a otra que puede considerarse como financiera, agropecuaria y de servicios (Basualdo 2006: 316). Confluyeron una serie de medidas y factores que fueron significativos en la crisis que atravesó la industria local: la apertura profunda y asimétrica de la economía, un marco de retraso cambiario, la existencia de tasas de interés reales positivas y, en particular desde 1998, una pronunciada contracción del mercado interno (Azpiazu/Schorr 2010: 179). En relación a estos procesos, también debe destacarse una fuerte y casi ininterrumpida disminución en la cantidad de obreros ocupados, una mayor precarización laboral y un aumento de los niveles de productividad de la mano de obra, asociados a una creciente explotación de los obreros en actividad, visible sobre todo en la disminución del salario y el incremento en la intensidad

afueras pervive lo que ha quedado de la industrialización: fábricas clausuradas y "frigoríficos de ventanas rotas", "dragas varadas desde crecientes inmemoriales", "gasolineras fantasmas", "vías de tren que acaban de golpe en las lomas peladas" (51). Restos de una opulencia anterior ahora en desuso, varados, convertidos en fantasmas, pululando entre las ruinas de una ciudad abandonada, invadida por la naturaleza. Los sujetos que viven allí, desplazados luego de la sustitución de ese modelo por otro al que no han podido adaptarse, asumen entonces las diversas opciones de una subsistencia precapitalista: una vieja minúscula se agacha en un huerto a recoger una papa, un chico tira del cordel con que ha pescado un lagarto barbudo, o los cazadores malquieren a gallinazos de carne fétida. Estos cuerpos precarios están corridos de la temporalidad hegemónica, remedan prácticas perimidas y residuales, en un estado anacrónico, y restituyen sus vínculos con el espacio, en tanto naturaleza salvaje, como modos de sobrevivencia. Además, también hay "bandas escuálidas de atracadores" que abandonan allí lo que no les sirve de sus asaltos (51).

Las afueras que rodean la ciudad adquieren otros rasgos que se hacen más evidentes por su contraste respecto de las características del centro de Ajania. Si el adentro se destaca por su espacialidad reducida, por la incomodidad de los cuerpos siempre a punto de chocarse o caerse, así como por un desarrollo vertical pujante, en cambio más allá de la Ronda Perimetral el espacio se proyecta en un horizonte amplio, donde los sujetos pueden moverse, descansar, secar juntos, asar un sábalo, recoger algo del huerto, todo a sus anchas en una latitud ilimitada. En contraposición al ritmo acelerado de las transacciones y el crecimiento del centro, aquí el tiempo y las actividades se lentifican. La descripción se concentra en el detalle de pequeñas tomas: "el talón descalzo y calloso del chico que tiraba del cordel", "el penacho de humo de un sábalo asado en una playa de río", "un hombre gordo chupándose los dedos a la sombra de una acacia" (51). De este modo, se trabaja la detención en imágenes visuales, eficientemente recortadas, que construyen la sensación de una temporalidad paralizada, un ritmo atrofiado, o demorado en su lasitud y su pereza.

del proceso de trabajo (Azpiazu/Schorr 2010: 185-187). Por tanto, en esa época, la industria dejó de ser la actividad de mayor dinamismo en la economía y perdió una participación creciente en el PBI total.

Los sujetos no asumen una caracterización particular, son colectivos o sujetos indefinidos —"pobladores rubios y ariscos", "bandas de atracadores" (17), "un hombre gordo", "una vieja minúscula", un "chico" (51)—, cada uno de ellos representando a muchos otros susceptibles de asumir los mismos rasgos y emplear las mismas tretas para sobrevivir. La vida en las afueras se torna "tenue y arrítmica, como de tejido con necrosis" (51), descripta con imágenes donde prevalecen lo roto, la descomposición, lo mortuorio. Sin embargo, algunos matices de la narración permiten pensar en una visión idealizada de los espacios, las vidas y las subjetividades precarias. Esta percepción romántica de lo precario forma parte de una mirada que, a fuerza de contraposición con su realidad, puede atribuirle capacidades envidiables. Por ejemplo, en un momento se dice que es un espacio "eximido de definirse", donde se puede encontrar "una mente vencida pero en blanco" (52), es decir donde sería posible desconectarse de los modos que asume la mentalidad general, resistir a los mensajes y definiciones unívocas que codifican la existencia en el centro de la ciudad, dejar que la conciencia funcione sola. Una zona donde sería posible apreciar "el canto del tacotí", "lijar una madera", desplazarse despacio, con torpeza (57). Como si allí los sujetos, ajenos a la mediatización global de la experiencia, fueran capaces de establecer un contacto más franco con el mundo.

El miércoles no hay jornada laboral en isla Bruya, sus habitantes salen de paseo, recorren y usan las calles, el puerto, las plazas, el Parque de la Ribera. Todo sucede en clima de fiesta, hasta que, ya avanzado el día de descanso, aparecen Aquéllos, como una invasión que imprevistamente ocupa el espacio público compartido, interrumpiendo el transcurrir de las actividades ociosas, conversaciones y paseos de los isleños. Si toda isla Bruya asume los modos de un atraso ruin, Aquéllos se muestran subsumidos en una decadencia aun mayor: irrumpen movilizados en veinte o treinta vehículos clásicos, abollados y percudidos, adaptados para la ocasión. Los sujetos se manifiestan como un grupo compacto, algunos arracimados en las cajas de carga y los acoplados de los vehículos, tan apretados que parecen "un solo organismo"; otros colgando de las carrocerías, inclinando en el aire su cuerpo bamboleante (143). Así, también en este caso, los rasgos son compartidos por todos, sin atribuciones que los singularicen. Predomina cierto desgaste y deterioro: desde el cuerpo, concentrado en el detalle de una dentadura descuidada compuesta por "dientes negros o dientes verdes de sarro o

dientes que faltaban" (143), hasta la vestimenta, frotada, oscura, ruin. El tiempo de crecimiento parece haberse retrasado o trastornado para ellos, estancados en "una media edad general detenida" o "una madurez atrofiada" (143). Sus cuerpos, amasijados en los camiones, parecen dormidos "en una reverencia floja", sus gestos se expresan "con una pachorra desdeñosa" (143); y, cuando pasan por la ciudad, lo hacen con calma, a baja velocidad, en una procesión indisciplinada, corcoveante, que no deja de desorganizarse, desmarcándose de cualquier atisbo regularidad.

Aquéllos traen ciertos mensajes para comunicar a los bruyenses. Las voces que emiten también son plurales, no provienen de uno que presida y guíe al resto, sino que son un coro, "un madrigal a voz en cuello" (144). Pronuncian frases cortas, que se van alternando y repitiendo en una enunciación que comienza con cierta claridad para ir asumiendo, por momentos, una ilación problemática, una profusión de contradicciones y negaciones que desestabilizan lo dicho previamente: "Vamos a venir" seguida de "Quizás no venimos nunca", "Van a morir todos", y luego "No todos; va a quedar un resto" (143-144). Aquéllos advierten a los bruyenses que vendrán a castigarlos, pero la amenaza está compuesta de imprecisiones —no se entiende claramente cuándo sucederá ni los modos en que será ejecutada—, lo único que sostienen con seguridad es que "No se sabe" (143). De este modo, sus palabras desarticulan la transmisión de un mensaje inequívoco.

Aquéllos están configurados como sujetos monstruosos, compuestos de la mixtura entre lo humano y lo animal/bestial, lo que puede verse en sus gestos corporales: en sus manos que castigan el aire, sacuden los puños o se friegan la entrepierna, en sus caras indignadas que brillan de furia. También en su comportamiento durante la procesión, ya que Aquéllos van arrojando todo tipo de desechos y, al marcharse, una mano tira "un hueso de una bestia difícil de identificar" y una mujer lanza "un gargajo" (145). Por otra parte, la deshumanización de estos personajes se observa en su lengua monstruosa, que escupe amenazas y vomita rabia, como una catarsis desordenada e impura. Esta lengua es percibida por los bruyenses como extranjera, intraducible, incomprensible y a la vez peligrosa. Los detalles que los caracterizan enfatizan la fealdad, lo ruinoso, lo gastado, lo degradado, y su forma es desmesurada, porque se funden en un organismo total y compacto. Su carácter monstruoso, además, se pone en evidencia en el dislocamiento de la temporalidad: su

crecimiento biológico está atascado y sus comportamientos implican un tiempo alternativo respecto al dominante, ya que se mueven con demasiada calma, una lentitud morosa, o se dejan aletargar en un estado de adormecimiento. Lo monstruoso asume categorías negativas: la exterioridad, el disturbio, la peligrosidad, el caos. Por consiguiente, en su caracterización, se privilegia la concepción del monstruo como otredad, "como paradigma de alteridades amenazantes y recónditas" (Moraña 2017: 31), en tanto esta figura funciona como mecanismo para demonizar y excluir a los sujetos precarios.

La relación entre los distintos sectores sociales que aparecen en el cuento se funda en la distancia. Por el lado de Aquéllos, la indignación y el desprecio que se expresa de diversos modos: los insultos y las amenazas de su lengua descarriada, los desperdicios de su cuerpo o de su cultura. Por el lado de los bruyenses, la relación aparece negada, cuando se relega a Aquéllos a la omisión y al desconocimiento, convirtiendo su existencia en un tabú social. Y, además, para los sujetos del adentro de la isla, Aquéllos son la expresión del monstruo foráneo, de la otredad exterior, que genera temores paranoicos y xenófobos. Una vez que Aquéllos se manifiestan, "la sensación de peligro pasa a ser un logro de toda la comunidad" y "La Bruya se relame de miedo" (147).

Cuando se presentan Aquéllos, algunos bruyenses optan por huir, los autos despejan violentamente la calle o los paseantes salen desparramados, pero muchos otros se sumergen en una quietud repentina, que los deja en silencio, inertes, detenidos con su mirada pegada a la procesión. Aquí se observa el régimen óptico en el que se inscribe lo monstruoso: Aquéllos capturan y cautivan las miradas porque "el monstruo hace de cada espectador un voyeur", si se entiende al voyeurismo como el proceso por el cual "el monstruo y el observador se (re)conocen como lo Otro y lo Mismo" (Moraña 2017: 27, 409). Además, con la presencia de Aquéllos, se repone el régimen óptico de la monstruosidad: son las gramáticas de la mirada las que se ven trastornadas por la presencia de esa otredad que, en tanto irreconocible e inclasificable, no se ajusta al repertorio de códigos perceptivos disponibles.

A este impacto visual se agrega la perturbación auditiva que encarna otra forma de percepción de lo monstruoso. Su lenguaje intraducible y sus consignas ambiguas son para los bruyenses un ruido torturante, una "música macabra" (143): "las palabras arañaban" "como alambre que deja rayas de sangre" (144). La presencia de Aquéllos

significa un trastocamiento visual, auditivo y epistémico; la procesión de sus cuerpos movilizados significa un desorden material, porque interrumpen los usos del espacio público y generan disturbios; y también simbólico, porque perturban la experiencia familiar y cotidiana, los imaginarios, las creencias, los saberes que organizan el orden social. Cortan, agrietan, arañan, rayan el tráfico de los sentidos, tensándolos a una zona de ilegibilidad, refractaria a la comprensión. Según Moraña, después de la experiencia del monstruo, la realidad ya no es nunca la misma: "su surgimiento, su presencia y hasta su recuerdo crean un hiato en la temporalidad y en la conciencia social, una ruptura profunda de las certezas que hacen posible la comprensión del mundo y la definición de metas, conductas y valores" (2017: 39).

Cuando aparecen los otros, nada puede continuar como venía sucediendo para los protagonistas, se han instalado la desconfianza, la incredulidad, el recelo, la duda, no solo sobre las vidas ajenas y el mundo que los rodea, sino también sobre su propia experiencia vital. Después de mirar más allá de la Ronda Perimetral, Viol queda "blancuzco", "encandilado" (52), porque percibe "la sorprendente proximidad de la lejanía" y comprende que, luego de haber visto esto, no hay "más salidas" (54). La irrupción de Aquéllos significa para Tálico "un llamado de lo indefinido", "una congoja desconcertada", que le hace dudar de su propia identidad y verse demasiado parecido a los burgueses de La Bruya; además se siente incapaz de encontrar algún indicio de la ausencia de su amigo, de saber qué le toca hacer ahora, una vez que, turbado de desconcierto, "ha perdido los papeles" (137). Es también cuando aparecen Aquéllos que Multon comienza a experimentar los tránsitos de una renovación: "Tal vez el paso de Aquéllos afectó tanto a Multon que ha cambiado de nombre, como Jacob después de luchar con el ángel." (155), tal vez ha partido, y se ha ido bien lejos.

Los cuentos analizados de *Los acuáticos* trabajan los vínculos entre alteridad y percepción, fundamentalmente a partir de las posibilidades y las limitaciones de la mirada. Ese momento, construido como una impresión óptica, que experimentan los personajes de los relatos, cuando los otros aparecen y ellos no pueden dejar de mirarlos, pone en evidencia una sociedad segmentada, donde las vidas y los cuerpos precarios se han vuelto ilegibles tras los velos que producen los marcos diferenciales que otorgan o deniegan el reconocimiento. El acto de ver se convierte en un trance cognoscitivo para los protagonistas: "Que no se sepa siempre ha sido una condición del bienestar." (12),

“hablar de Aquéllos es muy difícil porque toda La Bruya sabe que de Aquéllos es mejor no hablar” (147). No saber, no nombrar, no reconocer se cuentan entre los mecanismos de reproducción de una multitud de “vidas invivibles”. El adentro se constituye como comunidad porque también existe ese campo de exclusiones, un afuero vasto y extenso; el nosotros está conformado por la presencia de Aquéllos, esa congregación de “resentidos reales” y “Figurantes desplazados” (147). Pero cuando los personajes se sienten tocados por esa visión, que además ha significado una conmoción epistemológica, sus vidas no pueden seguir inalterables, idénticas, repitiéndose como hasta ahora.

2.4. Esas vidas desdichadas: “El carrito” y “El chico sucio” de Mariana Enriquez

De manera similar a lo planteado sobre los cuentos de Marcelo Cohen, la repentina percepción de las vidas precarias provoca un quiebre en las rutinas y una sucesión de hechos extraños, lindantes con lo sobrenatural, en los relatos seleccionados de Mariana Enriquez. En “El carrito”, publicado en *Los peligros de fumar en la cama*, un linyera con un carro de supermercado cargado de desperdicios llega al barrio una tarde habitual de domingo, se baja su mugriento pantalón de vestir y evacúa en la vereda. Esto desata un conflicto, no sólo por la sorpresa de los vecinos, sino porque Juancho, borracho, se acerca a increpar al desconocido y, entre insultos, le exige que limpie lo que acaba de ensuciar. Hasta que la madre de la narradora logra calmar la discusión y los vecinos dejan ir al linyera, pero no le permiten llevarse el carrito, que queda emplazado en la esquina. Algo parece haber cambiado, porque a partir de ese acontecimiento todos los personajes, excepto la familia de la narradora, pierden sus trabajos y sus bienes, caen en la pobreza, en la ruina y la desesperación. En “El chico sucio”, compilado en *Las cosas que perdimos con el fuego*, la protagonista ayuda solidariamente a un niño de cinco años, que pide dinero en el subterráneo a cambio de estampitas y vive en la calle junto a su madre embarazada. Luego, el chico sucio y su madre desaparecen del barrio, y la narradora relaciona este episodio con el caso de un niño que es encontrado degollado, con múltiples marcas de violencia, en un estacionamiento en desuso. A partir de estos sucesos, la protagonista se obsesiona con el chico sucio y los posibles avatares de su destino.

En los dos relatos, lo extraño se apoya en una construcción muy marcada de lo cercano, lo previsible, lo conocido y lo familiar. Esto se logra a través de una topografía propia que vuelve al espacio un principio constructivo. Los dos cuentos se localizan en barrios determinados: Liniers y Constitución, indicados explícitamente por sus zonas, calles, plazas, susceptibles de reconocimiento —por ejemplo, en "El carrito", se mencionan a la esquina de Tuyutí, a los olores feos del Riachuelo y varias veces a la avenida, en alusión a la General Paz; en "El chico sucio", se nombran las calles Virreyes, Ceballos, Solís y la plaza Garay. Es decir, se observa cierto recorte selectivo de Buenos Aires que privilegia, no la ciudad turística o la ciudad de los negocios, centro de la modernización y la opulencia, sino las periferias, los bordes que el centro relega, abandona o margina.

En "El carrito" se muestra un típico barrio de los suburbios, con casas bajas, donde todos los vecinos se conocen. Las identidades se construyen como estereotipos, aparecen los roles prefijados que se pueden encontrar en cualquier barrio, y también las acciones se narran como lo esperable de una tarde de domingo: Juancho, el borracho, que vive de las monedas que pide a los vecinos, se pasea bravucón buscando pelea; Horacio, en short y chancletas, con su panza al descubierto, lava el auto en la entrada de su casa, mientras escucha el partido de fútbol por la radio; los gallegos del bazar toman mate sentados en sus sillas reclinables, los hijos de Coca toman cerveza en el umbral, unas chicas demasiado maquilladas se han reunido en la puerta de un garaje. Todos los vecinos afuera en la vereda, todos se conocen y saben la vida de los otros. Las conversaciones, aunque se producen en grupos reducidos, son accesibles a todos, en un tráfico compartido de la palabra, que circula en los barrios, desde el grito hasta el chisme en forma de cuchicheo. Las acciones, por haber sido realizadas tantas veces, se vuelven predecibles, así como también las reacciones: es Juancho quién arma conflicto con el linyera, es la madre de la narradora la que va a salir a mediar y restaurar la calma. El relato construye un tiempo de la repetición, de lo habitual que se reproduce incansable sin sobresaltos. Todos los domingos son iguales en el barrio y esto está marcado con algunos modalizadores: "como todos los domingos", "como siempre", "cada tarde de domingo decía lo mismo" (45), y con el uso del pretérito imperfecto —"lavaba el auto", "tomaban mate", "tomaban cerveza", "charlaban". Los vecinos conviven sin mayores sobresaltos ni temores, porque, aun a Juancho, el personaje más marginal, lo pueden

ubicar en su rol sin que les genere incomodidad: “ya nadie en el barrio se sentía amenazado, o siquiera inquieto, por su presencia intoxicada” (45).

La anécdota del otro cuento se desarrolla en Constitución, la zona de la estación de trenes que llegan del sur hacia la ciudad de Buenos Aires, un barrio “marcado por la huida, el abandono, la condición de indeseado” (10). La narradora se ocupa de reconstruir su historia: en el siglo XIX allí vivía la aristocracia porteña, pero en 1887 las familias huyeron hacia el norte escapando de la fiebre amarilla y nunca más regresaron. Luego, las familias de comerciantes ricos, como el abuelo de la protagonista, compraron las mansiones aristocráticas, pero finalmente volvieron a abandonar la zona, ahora por considerarla insegura y ruinosa. Es el barrio donde acechan los peligros: los robos, las cuadras liberadas por la policía a cambio de favores, las peleas entre diversos contrincantes, los mininarcos que persiguen a sus deudores, los adictos que atacan con botellas, las travestis que defienden su territorio. Por esto, la protagonista enfatiza la importancia de una epistemología del espacio: no sólo se lo habita, sino que además se lo re-conoce y se lo estudia, y es este saber el que permite seguir viviendo allí. Dice entender las dinámicas y los horarios de Constitución, manejar las claves para poder moverse con tranquilidad, sin correr grandes riesgos: “Es cuestión de no tener miedo, de hacerse con algunos amigos imprescindibles, de saludar a los vecinos aunque sean delincuentes —especialmente si son delincuentes—, de caminar con la cabeza alta, prestando atención.” (11). De este modo, la narradora enumera las estrategias para habitar el territorio, las cuales muchas veces se contradicen con lo previsible, por ejemplo, explica que regresar a su casa por la avenida implica mayor peligro de robo que hacerlo por la calle Solís, aun cuando cualquier persona externa al barrio podría creer lo opuesto, porque la primera está muy iluminada y la segunda es oscura y sombría. Repite “yo sé”, “sé”, “hay que conocer”, “si uno sabe” (10), y así da cuenta de la capacidad cognoscitiva que la caracteriza como la chica valiente y desafiante que se atreve a vivir en “el barrio más peligroso de Buenos Aires” (14).

La combinación casa-barrio es central en la subjetividad de la protagonista, ya que, en una especie de mecanismo simbiótico, es el espacio el que le permite definirse y autoafirmarse: “Me gusta el barrio […] me hace sentir precisa y audaz, despierta” (11). Así, la casa y el barrio promueven identificaciones tanto propias como a través de la mirada extrañada de los otros. Se la caracteriza como “la loca” que elige vivir en la casa

de Constitución, la “mostrita”, “la condesa morbosa en el palacio de la calle Virreyes” (22), y hacia el final ella se auto-descubre: “no era la princesa en el castillo, sino la loca encerrada en la torre” (32). Los imaginarios de los cuentos de hadas y las figuraciones culturales asignadas tradicionalmente a la mujer se actualizan para delinear a la protagonista: no como princesa, sino como “la loca de la casa”, de modo tal que el espacio le posibilita distanciarse a la vez tanto de los estereotipos de la mujer temerosa, frágil, dependiente como de las expectativas de su familia, que la juzga negativamente por haber elegido esa casa/esa vida.

En los dos relatos, los espacios tienen sus demarcaciones y sus límites, se organizan entre el acá y el allá, entre lo conocido y lo desconocido, aun cuando algunos personajes cruzan las fronteras y traen noticias del otro lado. En “El carrito” la separación está delimitada por la Avenida General Paz, las desgracias se acumulan en las tres manzanas del barrio y se interrumpen a partir de esa calle: “allá estaba todo lo más bien” (52). En “El chico sucio”, se hace referencia a “allá atrás”, el otro lado de la estación, pasando los andenes, donde se encuentran los altares y las ofrendas a San La Muerte y a otras divinidades como la Pomba Gira. Es la zona de lo prohibido, llena de esqueletos con sus velas rojas y negras, donde se hacen los cultos paganos.

Se trabaja un continuo entre la casa —como principal emplazamiento de los relatos— y el barrio que opera resignificando los límites entre lo privado y lo público. Por un lado, el espacio público no solo sirve para la circulación y el suministro de mercancías y servicios, sino que funciona como medio de sociabilización, en el barrio se construyen redes, se hacen amistades, se tejen rivalidades. Además, lo que sucede en el barrio es sabido por todos, resguardado como un secreto compartido al que rendir lealtad. Con una lógica de familia ampliada, todos los vecinos saben de las vidas de los otros, y no hay modo de ocultar lo que sucede adentro de las casas. Por otro lado, el espacio público se convierte en hábitat para las vidas más precarizadas, para quienes está negado el derecho a una vivienda que otorgue privacidad, entonces la vereda puede ser el lugar donde dormir o donde “venir a cagar” (47). Y, finalmente, porque el espacio funciona como mecanismo de subjetivación, que configura tanto la identidad como las posibilidades de desujeción de los personajes.

Los espacios privados y públicos se contaminan, en un tráfico de lo ominoso que va, en una doble dirección, de afuera hacia adentro —de las calles y el barrio hacia el

interior de la casa—, o a la inversa. El trabajo con lo espacial construye una zona de familiaridad que se vuelve la superficie inmediata y próxima —en tanto punto de cercanía con los personajes y también con posibles lectores— donde lo extraño va a acontecer. Esta irrupción de lo raro, excepcional o siniestro, que no puede ser explicado por las leyes de este mundo o las interpretaciones racionales, se vincula con la aparición de esos sujetos precarios mencionados al comienzo.[53]

En los dos relatos es un personaje que forma parte del barrio pero que no termina de integrarse quien establece contacto con los sujetos pobres y precarios, y puede, no solo reconocerlos, sino también generar cierto vínculo empático con ellos. En "El carrito", mientras todos los vecinos están en la vereda, la madre de la narradora está dentro de su casa, no le interesa participar de esa dinámica de tarde de domingo, no se siente parte de la escena. Pero no permanece desconectada, sino que espía por la ventana todo lo que sucede en la cuadra. Tiene una mirada distanciada, porque no está en el centro de los hechos, pero a la vez privilegiada, la focalización desde las "rendijas

[53] En general, las lecturas críticas han destacado la aparición de lo ominoso en la obra de Mariana Enriquez, sobre todo postulando su recuperación de la tradición del género gótico y del terror. "*Gore* explícito", "feminismo gótico", "realismo gótico" y "terror gótico" son todos términos con los que se ha intentado definir a la literatura de la autora, fundamentalmente a sus dos libros de cuentos: *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Por ejemplo, "*Gore* explícito" es el título que pone Beatriz Sarlo para su reseña de *Los peligros de fumar en la cama*, publicada en el suplemento cultural del diario *Perfil* y luego recopilada en *Ficciones argentinas. 33 ensayos* (2012). "El feminismo gótico de Mariana Enriquez" se titula el artículo de Ana Gallego Cuiñas publicado en el Dossier dedicado a Mariana Enriquez como "Autora destacada" en *Latin American Literature Today, 1*(14), mayo de 2020. Cuando la autora fue consagrada con el Premio Herralde por su novela *Nuestra parte de noche* (2019), se publicaron dos entrevistas en cuyos títulos se la vincula al género gótico: "Mariana Enriquez, la reina del realismo gótico", realizada por Fabiana Scherer, para el diario *La Nación* (19 de enero de 2020), y "Mariana Enríquez, la dama argentina del terror gótico", realizada por Gustavo Grazioli, para la revista *Viva* del diario *Clarín* (5 de enero de 2020). En "Me arrimo al fuego y relumbro. Mujeres monstruosas en la literatura de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enriquez", propongo pensar a la literatura de Enriquez como un "gótico bastardo", que se configura en los diálogos entre diversas escrituras (ficción, crítica, periodismo, no ficción), y se constituye como un dispositivo que recupera el linaje del género a la vez que lo traiciona, lo desvirtúa o lo fuga (Sánchez 2023). También María Semilla Durán (2023) observa, en los volúmenes de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* y *Las cosas que perdimos en el fuego*, frecuentes entrecruzamientos entre figuras clásicas como las del monstruo y el fantasma, o el monstruo y la bruja, de modo tal que la literatura de Enriquez retoma antiguas mitologías, personajes y escenas históricas y las vuelve objeto de múltiples mutaciones a través de operaciones de relectura y reescritura, demostrando su potencialidad regeneradora. Esto a la vez se cruza con la construcción de "un universo fronterizo", en el que se traban alianzas fluctuantes de géneros diversos: un cierto realismo exacerbado se mezcla con la literatura de horror o fantástica. Semilla Durán (2023) analiza fundamentalmente dos elementos, que son recreados en los relatos: la escena de la posesión, las denominadas "embrujadas", donde se condensan todas las instancias de sujeción y también las desobediencias, la recuperación y el reconocimiento del propio cuerpo femenino; y la figura de las brujas, que no solo ponen en escena rituales extremos y actos sacrificiales, sino que están de vuelta de la persecución y devienen ellas mismas perseguidoras, victimarias y vengadoras.

de las persianas entreabiertas" (46) es una percepción atenta y obsesiva que le permite ver mejor y antes que los demás. "Mamá lo vio primero" (46), dice la narradora; y es su madre quien los llama a los gritos cuando el linyera comienza a bajarse los pantalones. Además, es diferente en el barrio porque, aunque es kinesióloga, todos piensan que es médica, y la llaman doctora, es decir que representa el sueño de la ascensión social, del ciudadano que ha logrado un título a través de la educación, y eso le otorga legitimidad, autoridad y reconocimiento: "la trataban con deferencia" (48), "todos la respetaban" (47). Por eso es ella, y solo ella, la que puede frenar la discusión y librar al linyera de las injurias de Juancho. Y es ella, y a través de ella toda su familia, la que consigue el perdón del linyera, y la excepción de su maldición.

La protagonista de "El chico sucio" es una joven de clase media que trabaja como diseñadora gráfica para el suplemento *Moda&Mujer* de un diario. Tal como vimos, la elección de vivir sola en la casa familiar de Constitución la distancia de algunos de los atributos que la cultura asigna a las mujeres de su edad; pero a la vez tampoco pertenece del todo a ese barrio y a los sectores vulnerables que lo habitan. Por ejemplo, Lala, su amiga travesti que trabaja de peluquera, le dice: "Qué sabrás vos de lo que pasa en serio por acá, mamita. Vos vivís acá, pero sos de otro mundo." (14). Aparece la tensión entre saber y no saber, como si en ese barrio hubiera un fondo incognoscible para ella, y entre los saberes que la joven afirma poseer y su experiencia del espacio. Ella dice que una de las claves para transitar es "no tener miedo", y menos aún demostrarlo, sin embargo, el temor es una sensación que aparece mucho en el relato. La protagonista parece estar afectada por un estado de inseguridad permanente: al interior de la casa, comprueba que las puertas de calle y del balcón estén bien cerradas, y cuando tocan el timbre mira sigilosamente por la ventana antes de abrir; en el exterior, le da "un poco de miedo" (16) salir tarde hacia la heladería con el chico sucio, no lleva cartera para evitar que le roben; y, luego de discutir con la madre del niño, tiene "miedo" de que mande a alguien para pegarle (20). De modo tal que la protagonista se constituye como una subjetividad disgregada, que no se corresponde completamente con las disposiciones sociales o con las aptitudes que cree tener por propia elección. Al igual que la madre del otro cuento, la narradora de "El chico sucio" espía continuamente, a través de la ventana o desde el balcón, la escena de la mujer embarazada y su niño, que duermen sobre tres colchones derruidos en la esquina frente a su casa.

Tanto la madre de "El carrito" como la joven de "El chico sucio" son personajes liminares, que se debaten entre pertenecer y no pertenecer, entre el adentro y el afuera, entre la identificación y la des-identificación. Y, además, son mujeres, lo que restituye algunos de los estereotipos culturales acerca de lo femenino y determinados mandatos de género. En los roles que ocupan estos personajes, se observa la vinculación de lo femenino con lo materno, en tanto reproducen algunos de los rasgos que el orden simbólico de la cultura y la sociedad patriarcales han asignado a la ecuación mujer=madre: la capacidad de engendrar y cuidar la vida humana, el trabajo reproductivo, las tareas de crianza, la disposición subjetiva y emocional, el cuidado altruista de los demás. Al ser las protagonistas femeninas las que pueden aprehender al otro precario, percibir sus necesidades, empatizar con ellos, realizar gestos de protección, de manera piadosa y sensible, la caracterización de estas mujeres replica muchas de estas representaciones culturales. Además, esto puede vincularse con las tareas de caridad hacia los pobres, ejercidas históricamente en Argentina por grupos de mujeres.[54] Sin embargo, lo interesante de los relatos es que esta reproducción de los mandatos y los estereotipos tiene una doble función: confina a las mujeres a su rol de conmiseración y cuidado, pero a la vez las arrojan al advenimiento de lo extraño,

[54] Para reconstruir esta tradición histórica, se puede mencionar la Sociedad de Beneficencia, creada por Bernardino Rivadavia en 1823, con un carácter novedoso porque implicó la secularización de un ámbito que hasta ese momento estaba bajo el dominio de la iglesia (Golbert 2010). Su administración quedó en manos de mujeres que debían encargarse, además de otras obligaciones, de la educación de las niñas de la ciudad de Buenos Aires, y de la gestión de tres establecimientos caritativos para mujeres y niños: la Casa de Expósitos, el Hospital Rivadavia y la Casa de Huérfanas (Golbert 2010). Para la década de 1870 la Sociedad de Beneficencia había establecido un Asilo para Mujeres Insanas (Hospital Nacional de Alienadas), el Hospital de Niños y varios orfanatos. Estas fueron conformando un incipiente sistema de protección de la salud y de asistencia a la pobreza. En 1880, coincidiendo con la federalización de la ciudad de Buenos Aires, la Sociedad de Beneficencia pasó a depender del Ministerio del Interior y, dos años más tarde, entregó al Consejo Nacional de Educación las escuelas que estaban a su cargo. De ahí en más, con los recursos que le proveía el Estado, la Sociedad sumó nuevas instituciones, convirtiéndose en la corporación asistencial más poderosa del territorio y, en definitiva, en la principal responsable de dar forma a las respuestas oficiales en torno al abandono, la enfermedad o la miseria. Otro ejemplo importante es la Fundación Eva Perón, creada el 8 de julio de 1948, y que, entre sus obligaciones, se encargaba de otorgar becas para estudios universitarios y especializados, crear establecimientos educacionales, hospitalarios, recreativos o de descanso; construir establecimientos benéficos de cualquier índole; colaborar con la realización de obras de interés general, destinadas a satisfacer las necesidades esenciales para una vida digna de las clases sociales menos privilegiadas. En general, se suelen destacar las diferencias del estilo de gestión de la Fundación Eva Perón con respecto a "las damas de caridad" de las distintas sociedades de beneficencia: "se hablaba de derechos sociales y la ayuda no se limitaba a la satisfacción de una necesidad básica" y "los pobres podían acceder a bienes como el turismo que hasta ese momento les eran vedados", entre otras distinciones (Golbert 2010: 94).

interrumpiendo la repetición de los actos previsibles y los sentidos dados, para dar lugar a la experiencia de lo desconocido, que perturba y no puede terminar de explicarse, o dotarse de significación.

Tal como analicé en los textos de Aira y Cohen, también en estos cuentos los pobres asumen configuraciones monstruosas, son sujetos marcados por la diferencia en sus hábitos, su vestimenta, su higiene, sus modos de vivir, de relacionarse y comunicarse. Y, como adelanté en la introducción del capítulo, la aparición de los otros, como sujetos precarios, se construye, tanto a nivel de la aprehensión de los personajes como del plano de la narración, a través de un dispositivo sensorial que privilegia dos modos de percepción: el óptico y el olfativo. Los otros irrumpen en el terreno de lo familiar como una impresión óptica —"lo vio primero" (46), "todos lo miraron irse" (48), "lo vi en el vagón" (12), "vi que ahí estaba el chico sucio" (15), "lo veía bien" (19), "la espíe desde el balcón" (20)—, que luego se confirma con la visualización focalizada de determinados elementos en un plano detalle. Se destaca alguna pieza de su vestimenta, o su falta entendida en términos de carencia material. Del hombre del carrito se dice que "llevaba un pulóver viejo, verdoso", aun cuando esa tarde hacía calor y que "no llevaba calzoncillos bajo un mugriento pantalón de vestir" (46). Del niño se resaltan sus pies descalzos, construyendo una cadena metonímica que sigue su recorrido a medida que se ensucian, como si fuera un foco de atención, y obsesión, la narradora: "Estaba descalzo. La última vez que lo había visto llevaba unas zapatillas bastante nuevas." (15). Este es, además, uno de los factores que denotan los peligros que corre por su precariedad y que inquieta a la joven, que se preocupa porque se lastime con restos de vidrios mientras camina descalzo, o se ensucie en la vereda pegajosa de la heladería: "pensé en los pies descalzos del chico sucio, ahora con toda esta nueva mugre" (18). Y se lamenta por no haberle comprado un par de zapatillas en algún hipermercado: "¿cómo lo dejé andar descalzo, de noche, por estas calles oscuras?" (23). También se pone el foco en sus dientes: "tenía los dientes chiquitos y uno, de abajo, se le estaba por caer" (16). Del niño se destaca tanto su falta de aseo —en su "cara mugrienta" (15) y en sus pies ya completamente negros de tanto caminar descalzo por la calle— que esta condición se constituye en un modo de nombrarlo: es el "chico sucio" para la protagonista, el chico que "está sucio y apesta" (12). Y, además, la narradora relata cómo esta suciedad incomoda a los pasajeros del subte, quienes le dan dinero a cambio

de estampitas: “Tiene un método muy inquietante: después de ofrecerles la estampita a los pasajeros, los obliga a darle la mano, un apretón breve y mugriento. Los pasajeros contienen la pena y el asco” (12).

Por otro lado, se enfatizan las percepciones olfativas, que muchas veces predominan sobre las otras imágenes sensoriales, o construyen sinestesias de fuerte impacto. El linyera “cagó en la vereda, mierda floja casi diarreica, y mucha cantidad; el olor nos llegó, apestaba tanto a mierda como a alcohol” (46); y luego el carrito, que funciona como una representación metonímica del hombre, mantiene sus atributos, la suciedad y el olor putrefacto, al quedar emplazado en el barrio: sus cosas “daban olor”, “Algo más apestaba entre las porquerías, probablemente comida pudriéndose, pero el asco impedía que alguien lo limpiara.” (50). De la madre del “chico sucio”, caracterizada desde la animadversión que le genera a la narradora, se destaca su cuerpo, extremadamente delgado, del que emerge su panza de embarazada, enorme y desnuda porque las remeras no llegan a cubrirla, y su boca, de la que se resaltan las encías con sangre, los labios quemados y el olor pútrido de su aliento. “La madre del chico sucio abrió la boca y me dio náuseas su aliento a hambre, dulce y podrido como una fruta al sol, mezclado con el olor médico de la droga y esa peste a quemado” (31), cuenta la joven protagonista.

Este dispositivo sensorial, óptico-olfativo, enfatiza la construcción de los otros en tanto seres abyectos, caracterizados por su suciedad, su aspecto maloliente, que denota no solo la falta de limpieza sino también sus adicciones —el olor a alcohol en el hombre, el olor a “alquitrán” (20), a “goma ardiente, a fábrica tóxica, a agua contaminada, a muerte química” (31) de la madre—, condiciones que provocan repulsión y desagrado. Predomina una mirada higienista, donde operan los opuestos limpio-sucio, para demarcar la integración y la exclusión social. La estampa inicial de “El carrito” es una hermosa tarde de domingo, donde el sol está “lindo” y se remarca el afán de limpieza de los vecinos —Horacio lava el auto, las chicas aparecen recién bañadas—, de modo tal que es ese clima limpio, armónico y repetitivo el que el forastero viene a perturbar con su ofensa: manchar la pulcra vereda con sus residuos putrefactos. Según la percepción de los vecinos, el linyera invade el territorio, deja sus marcas, contamina con su suciedad y desata el conflicto.

La reparación del daño —ya sea la ofensa que implica ensuciar la vereda/el barrio/ la sociabilidad, como el daño social que significa una infancia en la desprotección y la intemperie— se vincula con la posibilidad de asear, limpiar, higienizar, enmendar lo sucio y lo roto. Juancho increpa al hombre del carrito para obligarlo a baldear la vereda, lo amenaza con que no va a poder irse hasta recomponer el espacio común profanado, en un gesto donde la limpieza material se duplica en la limpieza simbólico-moral: "le baldéas la vereda al Horacio", dice el vecino, porque "acá no se jode" (47), que es lo mismo que decir que el barrio no se ensucia con presencias externas que alteran su "normalidad" y su pulcritud. Y la narradora del otro cuento, cuando hallan un niño degollado y ella cree que es el chico sucio, tiene un episodio de angustia, en el que, consolada por su amiga Lala, se lamenta por no haberlo cuidado, centrándose fundamentalmente en la auto recriminación por no haberlo bañado: "por qué al menos no le di un baño! Si tengo una bañadera antigua, hermosa, grande, que apenas uso, […] ¿por qué, al menos, no quitarle la mugre?" (23). Esto además se conecta con una apreciación anterior, cuando reprocha a los pasajeros del subte que ayudan al niño con dinero: "nunca vi a nadie lo suficientemente compasivo como para sacarlo del subte, llevárselo a su casa, *darle un baño*" (12, cursiva propia). Como si el acto higienista pudiera enmendar la vida precaria e injusta, o significara un modo de "normalizar" al niño, volverlo limpio y puro, un ritual de pasaje necesario para integrarlo a la sociedad —la narradora dice que tendría que haberse quedado con el chico o facilitar un proceso de adopción.

También en la construcción de los sujetos precarios se reproducen ciertos sentidos e imágenes establecidos por la doxa, un tramado polifónico que deja ver que los sectores medios y altos perciben a los pobres fundamentalmente desde dos lugares predominantes: por un lado, en consonancia con lo dicho anteriormente, una mirada paternalista y conmiserativa, donde el pobre es digno de lástima, receptor de la caridad, la protección y la asistencia social. Por otro lado, una mirada desde el miedo, donde el pobre es digno de desconfianza por su peligrosidad, acusado de posibles actos de delincuencia o de ilegalidad, agente del mal que altera el orden social y el curso habitual de los acontecimientos. Esto se vincula con un discurso del odio, donde se traman la discriminación, los estereotipos y los insultos. Este es el relato que grita Juancho, cuando increpa al linyera, lo tira "sobre su propia mierda", lo patea en varias partes del cuerpo:

“¡Negro de mierda!”, “Villero y la concha de tu madre, ¡no vas a venir a cagarnos en el barrio, negro zarpado.”, “volvé a la villa, hijo de una remilputas” (47); y que repiten a coro los vecinos, cuando siguen hablando del tema toda la semana, a “puro rezongo y negros de mierda, negros de mierda” (49). La madre de la narradora transita el desplazamiento de uno a otro discurso, a partir del avance del relato. Si cuando llega el linyera se expresa: “Pobre hombre” (46), y siente la pena que la moviliza para intervenir: “Cómo va a humillar así al pobre desgraciado” (47); en la última frase del cuento lo termina maldiciendo, con una réplica de las voces que antes censuraba: “—Qué viejo villero hijo de puta —dijo mamá, y se puso a llorar.” (56).

En “El chico sucio”, la madre es percibida con desprecio por la narradora, que además la juzga en su función materna, destacando la indiferencia y el descuido respecto a sus dos hijos: “La madre no me gusta. No sólo por su irresponsabilidad, porque fuma paco y la ceniza le quema la panza de embarazada o porque jamás la vi tratar con amabilidad a su hijo, el chico sucio. Hay algo más que no me gusta.” (13). Es percibida como un sujeto monstruoso, por la protagonista y por su amiga Lala —por ejemplo, repiten varias veces: “Esa mujer es un monstruo”, “Está como maldecida” (13)—, y está descripta con comportamientos que implican una animalización, comparada con los perros y los gatos, cuando se enfrenta violentamente con la joven en dos episodios del cuento: “Se me acercó rugiendo, no hay otra forma de describir el sonido, me recordó a mi perra” (19), “Cruzó la plaza Garay como un gato”, y logró escapar porque atravesó la avenida entre los autos en movimiento (33). Es en la figura de la madre donde se observa, no solo una relación de rivalidad con la protagonista, que parece disputar la atención maternal del niño, en una especie de dicotomía entre buena y mala madre, sino también la percepción que interpreta los comportamientos de otro sector social desde los parámetros valorativos y los comportamientos de la propia clase. Aun cuando los dos personajes son vidas desprotegidas y precarias, mientras con respecto al niño hay empatía y conmiseración, ese modo de vincularse no puede funcionar con la figura de la madre, que genera todas sensaciones negativas: miedo, aversión, descalificación, reforzando la distancia de clase.

Los pobres no tienen nombre, son “el chico sucio y su madre”, “la chica adicta”, “el hombre”, “el pobre desgraciado”, “el viejo”; y además no tienen voz, hablan poco o casi nada, evaden los interrogatorios, murmuran onomatopeyas o frases cortas que no

se terminan de entender. O su voz se parece al rugido de las fieras, “demasiado gruesa, enferma” (32), que expresa su furia como una catarata de amenazas: “—Rajá o te corto, hija de puta!” (20), aúlla la madre del chico sucio. La voz de los sujetos precarios es inaudible, por estar deslegitimada de antemano, o por ser intraducible al lenguaje del nosotros, la joven caritativa de clase media, o los vecinos del barrio. Del chico sucio se destaca su “voz cascada” (12) y su persistencia en mantener silencio, en contestar con expresiones de evasión, como encogerse de hombros, actitudes que ofuscan a la narradora, quien lo persigue con preguntas sobre su edad, su nombre, los comportamientos de su madre —a dónde se fue, si se va seguido, si lo lleva al otro lado de la estación. Su escasa comunicación, según el tipo de contacto lingüístico que espera la protagonista, así como otros de sus gestos, hacen que ella se sienta defraudada. El niño no se corresponde con la imagen previa que la joven tiene de un pequeño desamparado, que, cuando es objeto de ayuda y de caridad, según ella, debería rendir cierto agradecimiento. La narradora lo define sobre todo con atributos negados, es decir, por aquello que ella esperaba encontrar, en tanto rasgos de un niño, pero él “no es” o “no hace”: “No era un chico dulce ni tierno.” (12), “que desagradecido el pendejo” (20), “quería que fuera amable y encantador, no este chico osco y sucio” (16).

Sin embargo, la palabra, o el silencio, de los sujetos precarios es, en la lógica narrativa de los cuentos, más potente que el resto de las voces. En “El chico sucio” hay dos situaciones comunicativas determinantes para la protagonista, porque significan un quiebre de las expectativas, respecto del niño y de sí misma, y también del posible vínculo afectuoso entre ambos. Por un lado, cuando regresan de la heladería y es increpada por la madre, se siente especialmente molesta por el silencio del niño, que se queda impávido, mirando al suelo, como si no conociera a las mujeres que se están peleando: “Me enojé con él por malagradecido, porque no me defendió” (23). Y, hacia el final, cuando la narradora agarra del cuello a la madre y le pregunta por el paradero de su hijo, la mujer emite dos frases contradictorias que perturban a la protagonista. Primero, repite dos veces “¡YO NO TENGO HIJOS!”, y ese grito “despierta” a la narradora que se ve a sí misma desencajada, sin comprender qué está haciendo allí ahorcando a una adolescente. A partir de esta autopercepción extrañada de sí misma, comienza a interrogarse por el vínculo con la antigua casa familiar y por su vida solitaria: “A lo mejor, como me había dicho, tenía una fijación con la casa porque me permitía vivir aislada,

porque ahí no me visitaba nadie, porque estaba deprimida y me inventaba historias románticas sobre un barrio que, la verdad, era una mierda, una mierda, una mierda." (32). Luego, cuando se empieza a alejar, "la chica adicta" le grita: "¡Yo se los di!", "—Y a éste también se lo di. Se los prometí a los dos." (32), mientras se acaricia el vientre vacío con las dos manos. Esta última frase confirma las sospechas de la narradora y acrecienta sus obsesiones por el chico sucio.

En "El carrito", mientras el discurrir del sentido común, en forma de grito descalificador, de insulto odiante y rabioso, lo satura todo, el linyera dice una sola frase, incomprensible, que es una palabra performativa capaz de condenar o salvar:

> se dio vuelta y gritó algo, ininteligible. No supimos si hablaba otro idioma (pero ¿cuál?) o si sencillamente no podía articular por la borrachera. Pero antes de salir corriendo en zigzag […] miró a mi mamá con toda lucidez y asintió, dos veces. Dijo algo más, girando los ojos, abarcando toda la cuadra y más. Después desapareció por la esquina (49).

La palabra-acto-maleficio del linyera hace que nada pueda seguir igual. En este cuento, las desgracias se vinculan con las consecuencias de las políticas implementadas en los años noventa, tales como el aumento de la pobreza, la desocupación, el cierre de los comercios, la falta de depósitos en los bancos, la caída del nivel de vida de la clase media, que ya no puede pagar los servicios o mantener sus costumbres, que debe malvender sus bienes y propiedades para subsistir, solicitar créditos o pedir "fiado"; la denegación de derechos básicos, como la vivienda, la alimentación, la asistencia médica, los servicios sociales. Pero estas consecuencias económicas y sociales se configuran con un mecanismo hiperbólico y a través de una constricción espaciotemporal, porque se suceden todas juntas, en una zona acotada (las tres manzanas del barrio) y de manera abrupta, en un corto periodo de cinco meses. Y con un dispositivo fantástico, porque estas políticas tienen efectos negativos solo en esa zona y ese tiempo restringidos, mientras que más allá de esas cuadras todo sigue funcionando bien, igual que antes.

"Cada vecino, de golpe, en cuestión de días, perdió todo" (51), tal como se enumera en el relato: a Horacio le roban todo de su rotisería y luego, cuando va al cajero a retirar su plata, descubre que no tiene un peso en la cuenta; los dos hijos de Coca pierden el trabajo que tienen en el taller mecánico y no vuelven a encontrar otro

empleo, entonces se dedican a "gastar los ahorros en cerveza" (51), los gallegos tienen que cerrar el bazar, al kiosco le desaparece misteriosamente toda su mercadería, al remisero le roban el auto, el dentista ya no tiene pacientes, la modista se queda sin clientela y al carnicero se le queman todas las heladeras por un cortocircuito, el albañil muere al caerse de un andamio; las chicas tienen que dejar los colegios privados, ya nadie en el barrio tiene teléfono, por falta de pago, y tienen que colgarse de los cables de luz; ya no consiguen "fiado" en los negocios de la avenida, comienzan a comer animales, o a disputar los pocos víveres disponibles. Entonces, desde una precariedad restringida al hombre del carrito se pasa a una precariedad ampliada, donde todos los vecinos sufren los efectos sociales y económicos de una maldición, que bien puede vincularse con la implementación de un modelo neoliberal excluyente.

El estado de precariedad significa también un pasaje al conflicto permanente, aun cuando los vecinos intentan construir redes de solidaridad y prácticas comunitarias para la supervivencia, esto no funciona, terminan robándose entre ellos, se vuelven enemigos y rivales, y ejercen justicia por mano propia. Predomina la sensación de caos y de guerra, de estar fuera de la civilidad y de la ley, y además la situación de aislamiento, los vecinos están excluidos de los contactos con el afuera e imposibilitados de obtener ayuda. La familia de la narradora está exceptuada de la ruina por el gesto redentor del linyera, pero esto no significa estar a salvo, deben ocultar su bienestar, simular pobreza y carencias: viven tan encerrados como los demás, la madre va a trabajar saltando por los techos para no ser vista, el padre paga los servicios por internet, y, si se cruzan con algún vecino, mienten: "nos cominos al perro, nos comimos las plantas" (53).

Ante la sucesión de desgracias, los vecinos empiezan a sospechar del carrito. Es Juancho, el borracho del barrio, quien externaliza esta sospecha, cuando se pasa horas gritando y tratando de convocar a todos: "Es el carrito de mierda, el carrito del villero." (54). Y luego esa misma noche prende fuego el carro, mientras los vecinos observan por la ventana, en una actualización del dispositivo óptico, que funciona desde la llegada del carrito hasta su extinción con el fuego. Dice la narradora: "Tenía algo de razón Juancho. Todos habían pensado que era el carrito. Algo de ahí adentro. Algo contagioso que había traído de la villa." (54). El discurso higienista se cruza con el discurso médico, la pobreza se transmite por contaminación y por contagio, y quiénes no se ven afectados por ella, como la familia protagonista, están "inmunizados" (54).

También hacia el final vuelve a cobrar fuerza el sentido olfativo para construir la experiencia: las sospechas sobre la familia protagonista se suscitan, entre otras cosas, porque es "bastante difícil ocultar el olor a comida", el aroma se filtra por debajo de las puertas (54). Y, cuando la familia acuerda sobre la necesidad de huir de la casa y del barrio, para no ser descubiertos; asustados, sumidos en la desesperación, sin poder dormir, comienzan a sentir olor a "carne quemada", para dar lugar a la última impresión olfativa-óptica del relato: "Ésa no es carne común", sentencia la madre temblorosa, y la estampa por la persiana apenas entreabierta: "Vimos que el humo llegaba de la terraza de enfrente. Y era negro, y no olía como ningún otro humo conocido." (56). El olor inusual, que no puede clasificarse, anuncia el advenimiento del horror: ya no alcanza con alimentarse de los gatos y los perros, posiblemente han pasado a comerse entre vecinos. El caos derriba los tabúes sociales y culturales: los habitantes del barrio devienen monstruos antropófagos.

El encuentro con los otros fisura la repetición de los discursos establecidos, construyendo un juego entre la reproducción del sentido común y la fuga de los sentidos. Tal como mencioné anteriormente, los relatos actualizan figuras y representaciones que las gramáticas culturales han construido para nominar a los sujetos y las vidas precarias: los discursos del déficit —los pobres definidos en términos de carencias y de faltas—, los discursos paternalistas —los pobres como objetos de caridad—, los discursos del odio —los pobres asociados al peligro. Pero, a la vez, la aparición de esos sujetos precarios significa una bisagra en los relatos, se interrumpe la repetición de las acciones rutinarias, el tiempo del saber-hacer, de lo cognoscible y de lo previsible, y comienza una temporalidad otra, que inaugura un modo alternativo de la experiencia: el tiempo de la sucesión de las desgracias, el tiempo de lo macabro y lo siniestro, aquello que no puede ser significado con exactitud. Frente a los hechos extraños, no hay sentidos racionales y certeros, más bien proliferan las hipótesis, las sospechas que no se asumen del todo. Las conjeturas se vinculan con hechos sobrenaturales, como maleficios, magia negra, sacrificios, rituales satánicos.

La narradora de "El carrito" le pregunta a su hermano si piensa que Juancho tiene razón al culpar al carrito por todo lo sucedido, quien le responde: "—Mamá nos salvó. ¿Viste cómo la miró el hombre antes de irse? Nos salvó." (55). Aun cuando todos los vecinos piensan que el carrito tiene algo que ver con sus desgracias, o que quizás el

hombre les “hizo una macumba” (54), no pueden explicar cómo funciona la maldición y tampoco pueden revertirla. La protagonista del otro cuento se obsesiona con el chico sucio, con saber a dónde ha ido luego de su desaparición, y con la posibilidad de que sea el niño que encontraron degollado en el estacionamiento en desuso. A tal punto que, aun cuando se descubre la identidad del niño muerto porque su madre va a reclamarlo, la narradora insiste en vincular al chico sucio con el caso: “No es él, Lala, pero él sabía.” (26), “A pesar de las fotos, a pesar de las pruebas […] yo seguía creyendo que el chico sucio era el muerto.”, “O que sería el próximo muerto. No era una idea racional.” (29). La obstinación por el niño es tal que altera su vida cotidiana, “quería volver a verlo de una manera obsesiva, enfermiza” (29). Se le aparece en una pesadilla donde es atropellado por un camión, dejando su cuerpo en medio de la calle. El cuento termina con la protagonista, luego del encuentro con la madre adolescente, sentada de espalda contra su puerta, aun anhelando la llegada del niño: “Esperaba al chico sucio que iba a pedirme, otra vez, que lo dejara pasar.” (33).

Respecto al caso del niño degollado, cuyo cuerpo sufrió varias vejaciones y torturas —la cabeza pelada, los párpados y el ombligo cosidos, las orejas arrancadas, la lengua mordida— nunca se termina de revelar qué pasó efectivamente, las hipótesis van desde una venganza narco hasta una ofrenda a San La Muerte. Tampoco se sabe con certeza si las ideas elucubradas por la protagonista sobre el destino del chico sucio son reales, ni siquiera se puede constatar que la joven del final sea su madre, y que haya dicho la verdad cuando afirma haber entregado a sus hijos. Puede que la narradora esté efectivamente alterada, o “loca” como la describe su madre, y los acontecimientos no hayan sucedido tal cómo los percibe su mirada perturbada. El cuento mantiene la vacilación, los sentidos ambiguos que no terminan de confirmarse o cerrarse.

No solo los sujetos y las vidas precarias se vinculan con lo monstruoso en los relatos. También son los espacios, y los objetos emplazados en el territorio, como el carrito, los que se animizan y devienen monstruosos. Este es un aspecto de su poética que Mariana Enriquez conceptualiza en “Una casa en el otro mundo”, donde imagina una casa fantasma, y establece una diferenciación con las casas habitadas por seres sobrenaturales: “No es una casa que alberga un monstruo. La casa es un monstruo” (2020: 121). La casa familiar de Constitución es antigua, enorme, majestuosa, con detalles de estilo: una mole de piedra y puertas de hierro, “hermosa y cómoda” (9). La

casa atrae y de alguna manera sujeta a la protagonista quien asume haber lamentado más la perdida de la mansión que la muerte de su abuelo y afirma: “yo siempre estuve enamorada de esta casa” (9), “tenía una fijación” (32). La casa pasa de generar las mejores sensaciones, alivio y bienestar, un refugio en el calor agobiante de Buenos Aires, a convertirse en síntoma de lo ominoso. Por eso cuando la protagonista regresa de su pelea en la calle, y cierra la puerta para resguardarse al interior, ya no siente lo mismo que antes: “no sentí el alivio de las habitaciones frescas, de la escalera de madera, del patio interno, de los azulejos antiguos, de los techos altos” (33). Parece que la salvación solo puede consistir en mudarse. “Todo comenzó unos quince días después de la llegada del carrito.” (50), dice la narradora, sustituyendo al hombre por el objeto que llevaba. El carrito emplazado en la esquina funciona como metonimia del linyera y materializa su maldición. Los vecinos replican frente al carrito las mismas actitudes que suelen tener ante los sujetos empobrecidos cuando se los cruzan por las calles: “bastaba con pasarle lejos”, “no mirarlo” (50), en una mezcla de desprecio, aprehensión e indiferencia. Y luego creen que la desgracia se va a terminar si el carrito desaparece, por eso lo prenden fuego. El carrito se extingue entre las llamas, sin embargo, el infortunio permanece, como una fatalidad irreversible.

Estos lugares/objeto monstruos, que no pertenecen al orden racional del mundo, se transforman en los motores de los relatos. La casa/el barrio, símbolos del hogar, de lo cercano, lo conocido y lo íntimo, no solo se ven acechados por la presencia de los otros en tanto sujetos peligrosos que llegan a perturbar la habitualidad, sino que son espacios-monstruo, que imantan el advenimiento de lo extraño, restituyen lo amenazante, lo traumático, lo siniestro, que se alberga en nosotros mismos y en la sociedad. Como si los cuentos constataran la intuición de Rosi Braidotti: “No hay manera de sentirse en casa en el siglo XXI” (2005: 13). Y menos aun cuando se descubre que la casa aterra, el barrio apesta, la precariedad avanza soterrando las subjetividades y las vidas, la indiferencia arrecia. Aun cuando el chico sucio ha desaparecido y nunca más se sabe de él, se vuelve una presencia fantasmática, insistente, inevitable, que hace dar cuenta a la narradora “de lo poco que me importaba la gente, de lo naturales que me resultaban esas vidas desdichadas” (19).

2.5. La guerrilla de guachos del conurbano bonaerense: "Tomacorriente" de Juan Diego Incardona

Rock barrial se inscribe en la saga compuesta por los libros previos de Juan Diego Incardona, *Villa Celina* (2008) y *El campito* (2009), por lo tanto, mantiene algunas de las características ya aparecidas en los textos anteriores: la construcción de un espacio imaginario, entendido en términos de "zona literaria", emplazado en Villa Celina, barrio del sudoeste del conurbano bonaerense, en el partido de La Matanza.[55] Este rasgo ha sido considerado por la crítica como principio constructivo de la poética de Incardona: sus ficciones son "geográficas" (Sarlo 2012: 66), componen "una cartografía" que construye políticamente el conurbano como territorio (Ledesma y Vázquez 2012: 256), dando como resultado una poética barrial del conurbano bonaerense (Rolle 2017, Rezzónico 2012).

La comunidad del barrio y las redes de la familia y los amigos funcionan como espacios de contención, construcción de identidad auto confirmatoria y de un fuerte sentido de pertenencia. Esto ha sido caracterizado como "una teoría del aguante", como un ideal moral que "articula la comunidad, la establece frente a los otros, defiende a los más débiles, enfrenta las competencias y agresiones, fija sus límites" (Sarlo 2012: 65). Aparece también la importancia de los vínculos intergeneracionales y del grupo de amigos, aglutinado en torno al rock barrial, al fútbol, a las hazañas compartidas y a las rivalidades con otros grupos, con códigos de honor y lealtad. Otro de los aspectos más reseñados es la actualización de un imaginario peronista que retoma figuras, discursos, fechas representativas del movimiento. Ya desde el "Prólogo" se anuncia de Villa Celina: "Barrio peronista como toda La Matanza" (Incardona 2008: 13).[56] Según Sandra

[55] Ledesma y Vazquez recuperan el término "zona" propuesto por María Teresa Gramuglio para la literatura de Juan José Saer: "Las constantes referencias a este código geográfico en el conjunto de sus novelas hacen que el conurbano (un conjunto artificial, literariamente construido) se erija como su 'zona' (término que usa María Teresa Gramuglio cuando analiza la literatura de Juan José Saer)" (2012: 258).

[56] La relación entre peronismo y literatura es una de las dimensiones más analizada por la crítica referida a la obra de Incardona. Según Contreras (2011), el narrador de *Villa Celina* es el aeda poético de un sujeto colectivo cuya identificación es ideológica, política y social: se trata de los vecinos, amigos y familiares de un barrio peronista. Contreras agrega que el peronismo funciona de un modo "imaginario, afectivo, social y familiar, no partidario", construyendo un lazo de unión y solidaridad entre los miembros del barrio: "Todo tiende a la figuración —idílica, es preciso decirlo— de un pueblo peronista sin fisuras" (2011: s/n). Rolle analiza la inscripción de la literatura de Incardona a un imaginario peronista, en relación transmedial con la obra de Daniel Santoro (ilustrador de la edición de *Villa Celina*). Considera que tanto Incardona como Santoro recuperan el peronismo clásico (1946-1955) no solo en las marcas que deja la redistribución económica en favor de las clases populares sino también en la formación cultural y laboral que posibilita

Contreras, el peronismo funciona en *Villa Celina* como imaginario afectivo, social y familiar, no partidario, como "una fuerza de aglutinación muy poderosa, con la marca fuerte de la solidaridad", que se observa no solo hacia afuera del barrio, con la disposición a defender la bandera identitaria de un territorio, sino sobre todo hacia adentro, en un asistencialismo que asegura la inmediata colaboración y auxilios mutuos, en una forma de religación social (Contreras 2011).

Se suele mencionar que la narración se sustenta en la trama y en la posibilidad de transmitir "algo del orden de lo directo de la experiencia que se conoce" (Sarlo 2012: 67), entendida en términos de "anécdota", con una prosa más bien clara y directa, una poética de formas "simples" y "despojadas" (Contreras 2011, Rolle 2017: 212). También se destaca la reconstrucción del registro coloquial propio de los jóvenes del conurbano, no en términos de distancia paródica, sino de estilización (Bajtín 1993). Germán Ledesma y María Celia Vázquez vinculan la construcción política del territorio con la construcción de una lengua: Incardona incorpora el registro barrial adolescente en su propia voz "en clave de autoafirmación" y "para establecer una marca territorial" (2012:

la escuela industrial; de modo tal que en ambas obras está representado el sentimiento de pertenencia a una familia, a una clase social, a una comunidad política específicamente peronista. Rolle agrega que, además, aparece tematizado el régimen de protección paternalista asociado no solo a un discurso que reivindica a la clase obrera sino también a la acción que representa la conformación de la Confederación Nacional del Trabajo, las nuevas leyes y el aumento de los salarios que definen el primer gobierno peronista, junto con una recreación de la imagen hagiográfica de la figura de Eva Duarte como el "hada madrina de los pobres" (2017: 188-189). Vanoli y Vecino (2009) coinciden en que la épica de redención social representada en los textos de Incardona se asienta en el mapa simbólico configurado por un pasado de felicidad edificado sobre las costumbres y la vitalidad cotidiana de la subjetividad proletaria que construyó la propaganda y la experiencia del "peronismo clásico" hacia mitad del siglo XX y que de alguna manera la literatura del autor recrea como la promesa de un paraíso perdido a recuperar. Según Vanoli y Vecino, "el conurbano es para Incardona el purgatorio del peronismo auténtico, de base, una trinchera de resistencia durante el neoliberalismo, pero poseedora de una potencia simbólica y un sistema mítico propios" (2009: 270). También Rogna considera que en la literatura de Incardona se puede reconocer al peronismo clásico actualizado en la Argentina del siglo XXI: "el peronismo forma parte, antes que nada, de una serie de valores, prácticas y sentimientos que dan cohesión a la comunidad" (2017: 52). Por otra parte, Ledesma y Vázquez (2012) analizan los diálogos de la literatura de Incardona con la serie literaria de los años cincuenta, tanto la literatura filoperonista —por ejemplo, destacan la cercanía de *Rock barrial* con *El juramento* de Luis Horacio Velázquez, porque ambas corren el centro de la Capital Federal al conurbano bonaerense—, como la antiperonista, como "La fiesta del monstruo" de Borges y Bioy Casares. Consideran que, mientras Borges y Bioy Casares utilizan el registro paródico para conformar una imagen ridícula de los sectores populares, la obra de Incardona se diferencia de esta operación al incorporar el registro barrial adolescente en clave de autoafirmación y para establecer una marca territorial (Ledesma y Vázquez 2012: 266). Ledesma, además, estudia el tópico de la invasión y compara las representaciones de la plaza de Mayo de 1945 y la del 2001 en *Rock barrial*, en términos antagónicos: "Mientras las primeras representaciones del 17 de octubre por parte de los escritores peronistas sugieren el sentido de una puerta que se abre hacia el futuro, la invasión del 2001 en Incardona termina siendo una puerta que se cierra, la manifestación de la aniquilación de la política entendida en términos institucionales." (2012: 6).

266). Se repara insistentemente en el tono sentimental, nostálgico, y la pátina de idealización sobre esa infancia y juventud vividas en el barrio.[57]

La segunda parte de *Rock barrial*, titulada "Tomacorriente", mantiene las características predominantes de la saga, pero, a la vez, las exacerba y las subvierte, ejerciendo un efecto de entropía —en tanto implica el desorden de un sistema previo— que se duplica en la composición narrativa y en la construcción del funcionamiento social que propone el relato.[58] Cuenta el itinerario del narrador y su amigo Roque desde el barrio hacia el centro de la ciudad de Buenos Aires, en principio para asistir a una galería donde van a realizarse recitales y una muestra de arte, pero luego se van agregando al periplo una multitud de jóvenes para confluir en una movilización vinculada con los episodios de diciembre del 2001, según lo anticipa el epígrafe. En este sentido, en el contexto de las ficciones de lo precario que considero en este capítulo, el relato de Incardona significa una torsión del espacio, de la focalización y de la enunciación. En principio, porque emplaza la ficción en un barrio del conurbano bonaerense, desplazando el eje predominante en la construcción espacial de los mapas literarios. Con motivo de la reedición de *Villa Celina*, Elsa Drucaroff expuso que "fue tal vez una de las primeras narrativas que hizo entrar en la literatura argentina el mundo marginal suburbano de los años noventa y lo volvió linaje" (2015: s/n). Ledesma y Vázquez consideran esto desde la idea de la "inversión", ya que Incardona corre el centro hacia el conurbano y opera reconfigurando las jerarquías impuestas de antemano, al tiempo que se mantienen los mismos límites —por ejemplo la avenida General Paz en tanto frontera que separa la Capital Federal del cinturón urbano de la provincia de Buenos Aires—; de modo tal que "al desplazar el centro, invierte la mirada y da vuelta el mapa que es geográfico, geopolítico y literario" (2012: 260).

Además, en lugar de configurar las sensaciones que suscitan la pobreza y lo precario en los sectores medios, como lo hacen los otros textos del corpus; *Rock barrial*

[57] Por ejemplo, según Contreras todo tiende a la figuración idílica de un pueblo peronista (2011: s/n); Sarlo destaca que "lo que más sorprende de Incardona es su afectividad" (2012: 64); Vanoli y Vecino proponen que su obra se puede definir en términos de una voluntad pedagógica, "una militancia que no es tanto política como sentimental" (2009: 270).

[58] En física se habla de entropía (usualmente simbolizada con la letra S) para referirse al grado de equilibrio de un sistema termodinámico, o más bien, a su nivel de tendencia al desorden (variación de entropía). La palabra "entropía" procede del griego (ἐντροπία) y significa evolución o transformación. Se extendió en el uso para hacer referencia a la medida del desorden de un sistema (RAE).

narra la experiencia de precariedad de los jóvenes del conurbano, componiendo su propia mirada del mundo y su propia voz. En lugar de ficcionalizar el avance de los sujetos precarios en tanto "otros peligrosos" en una dirección de afuera hacia adentro, donde la alteridad es percibida por un yo/nosotros narrativo; construye el avance desde Villa Celina hacia la ciudad de Buenos Aires, desde los márgenes al centro, a partir de la experiencia de los jóvenes, narrada en una primera persona que transiciona del singular al plural, donde los otros amenazantes son los sujetos sociales y las instituciones que intentan domesticarlos, que los amedrentan, los castigan o los reprimen.

El primer relato comienza con la frase "Es de noche. Vuelvo a Villa Celina" (119), y finaliza, como un eco que remeda esa expresión: "Es de noche y vuelvo a Villa Celina, a comer con los perros de la calle los huesos que quedaron del asado." (120). De modo tal que primero se narra el retorno al barrio y a la casa familiar, y luego desde allí se emprende la recorrida hacia el centro de Buenos Aires. Todo el desplazamiento está marcado topográficamente, con una dimensión referencial reconocible, tal como se venía trabajando en la narrativa anterior del autor. El barrio está caracterizado por algunos espacios, como el Municipio, la Escuela 137, la Parroquia Sagrado Corazón, el Tanque de Celina, los descampados, los basurales y las quemas, llenos de porquerías y desperdicios, la zanja hecha de agua putrefacta. También los espacios que son marcas del derrumbe de un modelo de país fundado en la industrialización: las fábricas y los talleres abandonados, los depósitos y las naves sin mantenimiento, los tanques descuidados por las empresas. Todo el periplo está señalado con coordenadas topográficas, que no solo marcan las calles que se atraviesan sino también los medios de transporte, por ejemplo: "bajo del 86 en Puente 7 y camino por Olavarría hacia la casa de mis padres" (119), "subimos con Roque al 56 en dirección a Plaza de los Virreyes" (143), "el subte de la línea D se desplaza vibrando hacia la estación Varela" (145), "cruzando la avenida 9 de Julio, entre Belgrano y Moreno", "Apuramos el paso y vamos por Belgrano hasta la entrada de Diagonal Sur" (163), entre muchas otras indicaciones.

El protagonista está construido con una identidad y con marcas de pertenencia fuertemente reconocibles, ya sea a través del peinado y la vestimenta —"el flequillo de rollinga" (120), el "pañuelito" en el cuello (64), con jeans cortados, remeras con estampas, zapatillas de lona, tal como se ve en la foto de la portada—, así como también de los gustos musicales, como el rock barrial que se enfatiza desde el título, las bandas

locales herederas de los *Rolling Stones*, como Viejas Locas e Intoxicados. Los jóvenes toman las paredes para pegar los afiches de las bandas a las que siguen y apoyan, o para escribir sus pintadas con aerosol; se recluyen en las esquinas o suben al Tanque de Celina "con las guitarras, las birras y los porros" (77), para tocar sus canciones, que hablan "un poco de amor, un poco de pueblo, un poco de droga, un poco de alcohol" (55).

Todo este universo reconocible se ve alterado por algunos procesos de desrealización. Por un lado, el carácter referencial del barrio se desestabiliza con la aparición de un componente maravilloso que construye una mitología urbana: el Hombre Gato, el Enano de Cruz, el Ahorcado del Tanque, los lobisones del campito, la luz mala, los espíritus y las fuerzas fantasmales. Estas figuras aparecen como elementos sobrenaturales aceptados por el narrador y los demás personajes, que no cuestionan su existencia ni dudan de lo que está aconteciendo, sino que conviven con ellos.[59] Este componente, que está en la primera parte de *Rock barrial* como una continuación de lo que ya se había presentado en *Villa Celina*, se convierte en "Tomacorriente" en un maravilloso hiperbólico, porque lo extraño no se deposita en esos personajes que causaban miedo o curiosidad durante la infancia, sino que son los mismos jóvenes del conurbano los que devienen figuras monstruosas, en un proceso de mutación. En "Los monstruos", perteneciente a la primera parte de *Rock barrial*, se prefigura esta posibilidad de transformación monstruosa del protagonista y de sus amigos. Se rememoran los miedos a las presencias malignas que lo atormentaban durante la infancia y las estrategias para apaciguar esas sensaciones, sobre todo por la noche, mientras todos dormían: la cueva armada con frazadas en la cama y una linterna casera hecha con una cajita de fósforos y una batería, su "talismán contra los males que venían a la casa" (35). Cierta noche, ante el concierto de ruidos espectrales, el protagonista salió de su cama-cueva y caminó hasta subir a la terraza:

> Entonces, se acercaron para olerme. El Hombre gato dio vueltas a mi alrededor. El Enano de Cruz me pasó entre las piernas. Los lobisones me olfatearon los pies. Levanté los brazos. Las luces malas me alumbraron y yo, debajo de los párpados, vi todo blanco. Abrí los ojos de nuevo. Todos los chicos de Villa Celina abrieron los

[59] Esto ha sido advertido por las lecturas críticas, por ejemplo, Rolle menciona la presencia de "ese imaginario de seres fantásticos" y postula: "el Villa Celina de la literatura de Incardona se configura a partir de una mitología que lo convierte en un espacio maravilloso" (2017: 199).

> ojos, y en ese momento, entre la General Paz y la Ricchieri, mientras los padres dormían, nosotros éramos hermanos de los fantasmas, éramos los monstruos, a la noche, caminando en los techos (41).

Si la construcción del narrador se apoyaba en marcas identitarias: la familia (es el hijo de la maestra y el tornero), el barrio, el grupo de amigos, el fútbol, las bandas de rock, el peronismo; construyendo una subjetividad más bien compacta y definida, en "Tomacorriente" acontece un proceso de desidentificación. La subjetividad, ya no tan reconocible, sufre un proceso de extrañamiento y de dislocación; y esto se pone de manifiesto en la composición de una lengua poética descarriada, exacerbada y caótica que, con un dispositivo de fluir de conciencia, da cuenta del avatar subjetivo.

Hay una percepción del mundo que se desordena, donde los elementos se mezclan o no se corresponden con las clasificaciones disponibles. Dice el narrador: "De la caja de un camión ruedan frutas del Mercado Central. Las manzanas tienen gusto a duraznos, las peras gusto a mandarinas." (119). También el propio cuerpo se percibe trastornado, los órganos no responden a una organización anatómica previa: "camino por Olavarría hacia la casa de mis padres con la cabeza en el pecho, el pecho en el estómago, el estómago en la vejiga" (119). Los comportamientos y las aptitudes se desatan de lo estrictamente "humano" para el advenimiento de un devenir animal, bestia, vegetal, monstruo. Puede verse la deshumanización del personaje en muchos de los pasajes del relato, como, por ejemplo:

> Vuelvo, piedra tras piedra noxa, paso tras paso noxalis, reflejo deforme del trabajador, contrario del civil, movido por instinto criminal y discurso antipastor, camino y corro bichito, camino que parezco volar sobre las corrientes ascendentes (119)
>
> No sé bien de qué trata el asunto, estoy mareado, cabeza me duele la y mierda pasa qué, me deshago y entrego, levito sobre los muebles, la trompa de Falopio me absorbe (128).

Se observa una subjetividad que puede levitar sobre los muebles, volar con las alas desplegadas tapando la luna, hacer "flippers rebotando en las estrellas y los anillos de Saturno" (120). Y este devenir no humano del protagonista implica a la vez un cuestionamiento de los dispositivos de disciplinamiento, de allí que se acerque a las

figuraciones de las bestias —"comer con los perros de la calle", "movido por instinto criminal", "el instinto me desvía los ojos y los pone fijos en las presas" (134)—, y se distancie de las pedagogías didáctico-moralizantes y de los imperativos de civilidad. Esto se vincula además con el rol que cumplen las instituciones en esta sección del libro, que de algún modo subvierte su funcionamiento en los relatos anteriores de la saga. Rolle considera que las instituciones que componen el barrio —la parroquia, la sociedad de fomento, la unidad básica, la escuela— tienen "un rol protagónico en cuanto a la configuración de identidades socio-espaciales debido a su capacidad simbólica y material de encarnar un conjunto de valores públicos, de transmisión y de inclusión de los mismos" (2017: 181). Si, en las narraciones previas, las instituciones funcionan como mecanismos de integración social, cumpliendo un rol de contención y de construcción de identidad barrial, en "Tomacorriente" las instituciones están para ser cuestionadas y subvertidas, mediante un dispositivo entrópico —tal como mencioné anteriormente— que muestra la desintegración de los mecanismos de control social. Las instituciones y sus discursos dominantes tienen un efecto desmovilizador que pretende apaciguar a los jóvenes y condenar sus gestos de rebeldía, por eso el relato promulga un distanciamiento de figuras como el ciudadano, el maestro, el artista burgués, el político, el buen vecino —se repiten frases como "contra el ciudadano, contra el maestro" (120), "menos artistas, menos ciudadanos" (161)— y de las pedagogías de la escuela, de la iglesia y la pastoral cristiana, de la civilidad, del discurso de los padres y las madres —por ejemplo, la madre que le insiste "despertate Juan" (127)—, porque esas "expresiones morales ponen en crisis su espíritu de aventura" (138).

Esta transformación se corresponde con una creciente poetización del lenguaje, que puede observarse en el uso del hipérbaton —como en "cabeza me duele la y mierda pasa qué". No solo se descompone el orden subjetivo, el orden de las instituciones, el orden disciplinario del mundo, sino que también se subvierten el orden sintáctico de las frases y la organización taxonómica de los discursos. La enunciación se compone como una amalgama heteróclita de discursos y retóricas de las más diversas procedencias. En principio, el habla de los jóvenes del conurbano y las letras de las bandas que admiran. Por ejemplo, los versos de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota funcionan como epígrafe —"Soy un perdido eléctrico"— y también se intercalan en el relato, cuando el protagonista se autodefine "Mariposa Pontiac" y cuando dice "cantando La bestia pop"

(119) y “No lo soñé -¡ieee-eeeeh!, ibas corriendo a la deriva” (151). Esto se mezcla con saberes, terminologías y nociones de la técnica y de la industria, como la electromecánica; de las ciencias, como la biología, la anatomía humana, la botánica, la zoología, la química y la física; y también se agregan fórmulas de la guerra, de los juegos de ingenio, como el ajedrez, y de los juegos infantiles, como los soldaditos, que abrevan en la retórica del combate. Se observa entonces una composición que yuxtapone los términos provenientes de esos discursos, sin reponer sus ámbitos de procedencia ni sus significados. Muchas palabras, ya sea por pertenecer a vocabularios muy específicos de las ciencias, o por estar en otro idioma —como el latín— crean la sensación de que las lenguas conocidas se interceptan con las extranjeras. De modo tal que emerge un devenir monstruoso de la lengua, donde no solo se transgreden las fronteras entre prosa y poesía, entre la lengua del centro y las lenguas de los márgenes, la lengua legítima y las lenguas bastardas, la lengua propia y las ajenas, sino que, además, se desdibujan los límites entre las lenguas de la ciencia, de la técnica y de la guerra, todo en un material hecho de mixturas, sin jerarquías, que pone en vilo la transmisión de la anécdota y la construcción del sentido.

En el proceso de desidentificación que atraviesa el protagonista, no solo él se siente extraño, se desconoce, se percibe en plena mutación, sino que también los personajes que lo rodean observan algo que les llama la atención, y esto se pone de manifiesto con la repetición de la pregunta sobre qué le pasa o si se encuentra bien. Por ejemplo, cuando se cruza con chica gótica le repite la frase “¿Estás bien? Decime, ¿estás bien?” (122 y 123), cuando el vecino va a averiguar por su gato extraviado le pregunta “¿le pasa algo?” (130); cuando su amigo va a buscarlo a su casa, le dice “¿Te pasa algo?” (135). La lengua exacerbada y poética en el plano de la enunciación del relato contrasta con los comportamientos comunicativos del protagonista que, ante las interpelaciones de otros personajes, se siente paralizado, arrojado al mutismo, o responde palabras únicas, frases cortas que no dicen nada, o dicen lo que el otro quiere escuchar, y no lo que su conciencia está pensando. Cuando se encuentra en la calle con chica gótica, siente que no puede hablar, que “el idioma nunca existió” (122), y cuando ella le pregunta insistentemente si está bien, no logra contestar: “Daría cualquier cosa por recordar una parte del lenguaje y no parecer tan imbécil, tan mudo.” (123). Cuando la madre le grita que se levante: “Pero yo no puedo contestar, prefiero bajar por el cráter

del volcán más debajo de las sábanas hasta el centro de la Tierra" (127). Cuando su amigo, Roque, le pregunta si le pasa algo: "—Nada— le digo, y sigo la romería, en silencio pero hablando conmigo mismo, paso a paso, una larga conversación entre los yoes y las voces, entre las palabras de ahora y las palabras hechas de cadáveres exquisitos, que mezclaron los años y la gente." (135). Deja de ser un sujeto reconocible, con una identidad compacta y previsible, no solo para él mismo sino también para los demás. Y deja de poder relatar, con un lenguaje claro y confiable, sus memorias, sus estados y sus afecciones. El lenguaje se trasmuta en un doble proceso: de la parálisis comunicativa al interior de la historia, a la poetización mixturada y furiosa en el fluir de la conciencia y el plano de la enunciación.

La transformación subjetiva del protagonista, su devenir monstruo, se expresa en una violencia verbal y física, que se sale de toda contención y control. El narrador protagoniza toda una serie de actos violentos con todos los sujetos que se cruzan a su paso. A veces se expone una imaginación violenta, que prefigura un acto, pero no lo llega a ejecutar, por ejemplo, cuando pasa una señora caminando por la vereda, dice: "me dan ganas de hacerle el persero o de ahorcarla sin explicación, pero no le hago nada porque me siendo demasiado enamorado" (125); o expresa respecto a Pulchino, el gato del vecino: "aunque pensaba quemarlo cuando lo encontrara, ahora cambio de opinión" (131). Sobre los "ciudadanos", piensa: "A todos los acuchillaría, pero como estoy apurado, guardo los aceros en los bolsillos y camino tan tranquilo como puedo" (134). Y muchas otras veces, se narran las acciones violentas al tiempo que se las realizan, con un grado importante de minuciosidad y truculencia:

> Miro alrededor hasta que descubro una botella de no sé qué mierda azul y se la parto en la cara y le digo forro hijo de mil puta, tráeme lo que te pido. El viejo se larga a llorar. Salto el mostrador, le hago un consputo de flema y lo empujo contra los estantes, que caen en efecto dominó. Me tiro encima, lo agarro del cuello hasta que se queda sin aire (134).
>
> Hola ciudadana, Roque le pega una piña en el estómago. Ahh, se empieza a lamentar. Yo la agarro del cuello y empiezo a ahorcarla hasta que se pone blanca […] A la ciudadana le vuelve el aire pero también el apploro y se pone a llorar, lo que me resulta intolerable, así mover que me dispongo a callarla de una vez y por lo tanto saco la rosario de la mochilla para hacerle un pungo final, pero ha movido Roque Roque me detiene y me dice "al mismo tiempo" y empuña su martillo. Uno,

> dos, tres, ahora: moviera Roque le amasija la croqueta con el martillo, moviese yo le perforo la garganta con la rosario. La pandora mete los ojos en la pampa y reacciona con electroquímica, despatarrándose como una comediante. A nosotros nos agarran ataques de la risa y empezamos a enroscarnos y desenroscarnos como ella (150).

La característica de esta violencia es que se desata de las lógicas de organización y de valoración disponibles: estos episodios se desajustan de la linealidad, muchas veces están inmotivados, no tienen causas que los provoquen o los justifiquen, o a veces esas causas son hechos mínimos —un auto lindo que pasa rasante y salpica la ropa del protagonista, el farmacéutico que no tiene más pastillas— estimados por una percepción hiper sensibilizada. Además, la mayoría de las veces, los efectos de esas acciones son contrarios a los previstos por los mecanismos de socialización, por ejemplo, en la escena citada anteriormente, mientras ahorcan a la ciudadana, quienes los rodean en el vagón del subte se muestran indiferentes e impávidos; ante la molestia que le produce el llanto de la mujer, el protagonista la mata para que termine de callarse, y ante el cuerpo que fallece con movimientos convulsos, los jóvenes tienen "ataques de risa" , se enroscan y desenroscan por la agitación que les provoca la carcajada. Por otra parte, los hechos no tienen consecuencias, al menos visibles, no solo el protagonista parece no cansarse ni salir lastimado; sino que a su paso va quedando el reguero de cuerpos lastimados, tirados, masacrados, sin que nadie se preocupe por atenderlos, o por recogerlos. Además, el personaje no emite juicios, no experimenta culpa ni remordimientos ante los actos violentos cometidos. Cada acto de violencia, en lugar de apaciguar la furia, parece generar nuevas acciones y la necesidad de buscar otros blancos.

Una posible interpretación, la más difundida por las lecturas críticas (Rezzónico 2012, Rolle 2017, Rogna 2017), aparece prefigurada en el texto en esta frase: "Es la hora de la venganza. Quemamos autos, saqueamos negocios, rompemos propiedades privadas. […] Es la hora adolescente." (140). Como si el personaje dejara salir, repentinamente y en un corto periodo de tiempo, toda la violencia acumulada a lo largo de una vida de exclusión social, y más aún, como si expulsara al modo de un torrente indómito e imposible de frenar la violencia recibida no solo por su generación sino

también por las generaciones anteriores.[60] El relato construye un linaje de sujetos precarizados: las víctimas de la violencia estatal no son solo los hijos, sino también los padres, obreros de las fábricas que han cerrado, los que han protagonizado el proyecto de la industria nacional y ahora se han quedado sin trabajo y sin sueños de país. Dice el narrador: "los oficiales torneros se suicidaron en masa" y "los hijos, tirados abajo del sol fumando una vela […] nos recluimos en las esquinas" (55). De modo tal que se entiende la violencia en términos de venganza social, como un acto que redime a los sujetos históricamente olvidados, marginados, precarizados.

Pero quizás esta interpretación se apoya demasiado en aquellas lógicas del comportamiento social que el devenir bestial del personaje deja en suspenso. En este sentido, me interesa proponer que, en la caracterización del protagonista, se puede encontrar una fusión de los distintos monstruos que Foucault propone como figuras históricas sucesivas. Por tanto, es una construcción que, lejos de abrevar de un tipo específico, para adoptarlo en forma saturada o completa, actualiza variadas imágenes del monstruo, configurando una subjetividad de facetas heterogéneas que se superponen, desatendiendo las sistematizaciones, y haciendo estallar las fronteras entre lo humano y lo no humano, entre lo individual y lo colectivo, entre lo real y lo irreal; entre lo racional, lo imaginario, la ensoñación y el delirio.

El monstruo humano es para Foucault la mezcla de los reinos, las especies, los individuos, las formas y los sexos. Tal como anticipé, el personaje se distancia de las

[60] Por ejemplo, Rolle observa que "*los pibes del conurbano bonaerense* a medida que se van adentrando en la capital se van volviendo cada vez más y más violentos" (2017: 213, cursiva en el original). Postula que, en el mundo de la exclusión donde habitan los jóvenes celinenses, las personas están condenadas a la irrelevancia, a vivir la libertad de estar en el limbo y tener a la muerte como única salida: "De allí que sus personajes caen en un nihilismo destructor que no es otra cosa que la violencia por la violencia misma y donde la lealtad y la complicidad entre pares, cue constituye la cultura del *aguante* se lleva hasta el extremo" (2017: 212, cursiva en el original). Asimismo, Rezzónico considera que las identidades vinculadas al conurbano bonaerense "asumen esa violencia que, en tanto propia, es venganza y, en tanto ajena, por ser ejercida contra ellas, derrota" (2012: 193). Agrega que no es solo una violencia explícita sino también una violencia del orden de lo simbólico, como metáfora que está ligada a aquellos obstáculos experimentados por las culturas emergentes del conurbano en su recorrido (2012: 193). Rogna también entiende la violencia perpetuada por los personajes en términos de venganza social: "'Tomacorriente' retrata el espontáneo y brutal enfrentamiento entre las fuerzas estatales de un sistema excluyente y aniquilador contra aquellos sobrevivientes que procuran cobrarse venganza." (2017: 59). Según este autor, en la batalla entre los "ciudadanos" y los "conurbanos", "la turba *periférica* responde a una violencia primigenia ejercida desde el *centro* de poder" (2017: 61, cursiva en el original). Rogna asocia el patetismo utilizado en la descripción de la masacre no solo con el sentimiento de horror de las clases dominantes frente a lo "otro" sino también con las horrorosas consecuencias de un sistema sostenido sobre los pilares del egoísmo, el privilegio sectario y la exclusión social (2017: 60).

figuras sociales reconocibles —como el ciudadano "civilizado"— y atraviesa un proceso de deshumanización y un devenir animal/bestia. Se lo asocia con los bichos y los perros, y asume sus hábitos, sus posibilidades corporales y formas de movilidad —volar con las alas desplegadas, andar en cuatro patas, correr autos en movimiento, comer los huesos que sobran del asado—; y se repite la alusión al "instinto" y a "las presas", que son ciudadanos de distintas edades reconocidos como blanco para la cacería.[61] Su comportamiento bestial, no solo implica suspender los mecanismos de auto represión y control, para acrecentar los instintos y desatar las expresiones violentas, sino que además transgrede los tabúes sociales. Se acopla con la figura del vampiro —aunque en lugar de sangre, consume linga y glóbulos blancos—, del monstruo antropófago y del caníbal —"Yo Caníbal" (137) dice de sí el narrador—, que necesita de las sustancias humanas para recargar energías o poder vivir. En el episodio con "la ciudadana", ante su cuerpo tendido, el narrador y su amigo succionan las sustancias linfáticas de la chica:

> Nos agachamos y nos ponemos a beber el líquido incoloro con sabor apenas alcalino; él, de los ganglios axilares; yo, de los tubos ciegos del muslo, y movieran por un rato chupamos y chupamos y tragamos minúsculos y finos capilares linfáticos, que moverá nos dan cinética para futuros inmediatos.
> De pronto, Roque se detiene y me mira con la boca chorreante y los ojos llenos de electrones (151).

Luego, recobrada la energía, se ponen a bailar y saltar sobre el cuerpo de la ciudadana.[62]

Hay un deslizamiento del monstruo individual al monstruo colectivo, que también se construye en el nivel de la enunciación que pasa de la primera persona del singular al plural. El pasaje se observa en el momento en que una multitud aparece de la nada y se une a la caminata de los dos protagonistas. Al agregarse, el sujeto comienza a alternar entre la enunciación singular y la plural, entre la referencia a "ellos" y a "nosotros". Este

[61] Por ejemplo, se dice: "camino y corro bichito", "camino que parezco volar" (119), "vuelvo a Villa Celina, a comer con los perros de la calle los huesos que quedaron del asado" (120), seamos "bichos y menos hombres, perros y menos artistas" (141). Se menciona el "instinto" o "instinto criminal" (119), y expresa: "El instinto me desvía los ojos y los pone fijos en las presas" (134).

[62] Hay otro episodio donde vampirizan a otro personaje femenino, en la galería, una chica que los confunde con artistas: "Rosario y martillos abajo, dientes arriba le mordemos el cuello y le chupamos la sustancia." (155).

sujeto colectivo se presenta recortado y focalizado en un sector social y generacional, son “los jóvenes” “exaltados” (139), “los púberes” (138), “la guerrilla de guachos que sale de la selva” (136), “la posguerrilla adolescente” (136), “la pandilla” que “levanta polvareda” (138). El grupo de manifestantes asume rasgos monstruosos, algunos prefigurados por las transformaciones del narrador, como la deshumanización y el devenir animal, metamorfosis de los hombres en pájaros, perros, peces: “Es la hora adolescente. Hombres pájaros vuelan sobre el humo de las gomas quemadas. Hombres perros despellejan la piel de los negocios asaltados. Hombres peces nadan por la zanja podrida” (140). Y también los jóvenes se transforman en el monstruo antropófago, que es otro de los rasgos compartidos por el narrador y Roque: “Pinchavenas. Comecarnes. Masticahuesos. Los adolescentes pegan alaridos.” (136). Cuando la enunciación se pluraliza, se construye una frase réplica de otra del inicio, donde la acción personal se transforma en comunitaria. Si el narrador caminaba, en un ejercicio de retorno al barrio, piedra tras piedra, paso tras paso, ahora es un “nosotros” el que avanza, los jóvenes han tomado las calles, salen del barrio e invaden el centro de Buenos Aires, al tiempo que dejan de ser tan humanos y tan ciudadanos, para transmutar en bichos y bestias: “Pero nosotros caminamos más, piedra tras piedra noxa vamos en cuatro patas, paso tras paso noxalis somos bichos y menos hombres, perros y menos artistas, caminantes y menos ciudadanos.” (138, y se repite con una variación del tiempo verbal, que se enuncia en potencial: “caminemos y seamos”, en la página 141).

Algo particular sucede con “los artistas” que también son configurados como antagonistas, se habla del “desmoronamiento del arte y la ciudadanía”, y se repite la consigna “menos artistas, menos ciudadanos” (161). Es más, el ataque a la galería de arte es la única acción premeditada por el narrador, quien carga los elementos necesarios en su mochila antes de salir —la botella de ácido nítrico, las pinzas y el alambre semiduro (131)—, y por su amigo Roque, que le aconseja mantener la calma, para “esperar el momento adecuado para nuestras actividades” (154). Una vez allí, se suceden los actos violentos y vandálicos: estrangulan a “un fosforescente”, que se desparrama epiléptico en el piso; le muerden el cuello y le chupan la sustancia a una chica que les grita “ustedes son artistas”; el narrador, con el alambre y el rosario, Roque, con el martillo, hacen tiro al blanco con las obras y con los espectadores de la muestra: “ta ta ta tá a las cabecitas con peinados, ta ta ta tá a los ojos brillantinas, ta ta ta tá a las

ropas fosforescentes, a la pizza y el champagne" (155). Luego, le pegan a una mujer que aparece destacándose por su estilo elegante y bohemio, y toman a sus mascotas, "dos gatas modernas de Siam", que son estranguladas. El acto es interpretado como una performance artística, de modo tal que los asistentes aplauden, celebran y hacen ofertas para comprar a las gatitas blancas como adorno de sus livings.

En toda esta sección del relato, se pone en cuestionamiento la figura del artista burgués, del público esnob, del mercado de las obras, los circuitos de legitimación y consagración y los criterios de valoración del arte. El enfrentamiento culmina cuando el narrador y su amigo rocían los cuerpos de los artistas con ácido nítrico: "Arden los artistas de otros mundos, rociados con líquidos hidrógenos de Villa Celina. Sus cerebros universales chorrean estrellas de libros remotos y enciclopedias difíciles; sus corazones laten músicas clásicas. Nosotros palpitamos licores venéreos del amor." (159). Se construye un "nosotros", los jóvenes del conurbano, con su educación sentimental compuesta por las canciones de rock barrial, palpitando las letras de las bandas; frente a "ellos", los artistas del centro de la ciudad, con sus conceptos complejos —"uno dice que es expresionismo, otro que es impresionismo", todos "elaboran teorías críticas" (154)—, sus discursos elitistas hechos de frases de libros y enciclopedias difíciles.

Según Foucault, otra de las características del monstruo humano es que, además de transgredir los límites de la naturaleza, contradice o incomoda de algún modo el derecho civil. Dice este autor: "Lo que constituye la fuerza y la capacidad de inquietud del monstruo es que, a la vez que viola la ley, la deja sin voz. Pesca en la trampa a la ley que está infringiendo" (2007: 62). Cuando los jóvenes comienzan a aparecer y ocupar el espacio público, "la población entra en pánico" (137), los vecinos se ponen nerviosos y se asustan, se resguardan en sus casas, al tiempo que espían por las ventanas; los familiares se avisan por teléfono, los comerciantes bajan las cortinas metálicas de sus negocios. Se van difuminando y desintegrando los mecanismos de la ley:

> Las ordenanzas municipales ya no pueden leerse […] pero la ley se transmite igual, de boca en boca, para que todo se mantenga en su justa medida. Hasta que los mecanismos de la balanza se rompen. Movimientos de electrones mutan los aspectos. Ancianos jóvenes, animales hombres, hombres animales, jóvenes ancianos (136).

Cuando el orden social y la ley se sienten perturbados por la aparición de ese colectivo monstruoso, no pueden permitir que se multiplique, por eso se obstinan en domesticarlo. De allí que los sujetos —pedagogos, sacerdotes, maestros, vecinos, familiares— y los discursos encargados de la reproducción del *estatus quo* intervienen en la caravana e intentan convencer a los jóvenes para lograr su desmovilización. "Fuerzas ideológicas nos acosan. Fuerzas religiosas nos condenan." (138), expresa el narrador. Pero la legalidad y las pedagogías morales no logran su cometido, una parte de la movilización persiste, luego se regenera y vuelve a multiplicarse. Entonces actúan las fuerzas policiales, con caballos, patrullas y carros hidrantes, también la infantería y los bomberos, que persiguen, reprimen, golpean y acribillan a muchos de los adolescentes de la manifestación, incluidos a los protagonistas.

Foucault, en su caracterización del monstruo moral, enmarca su aparición, a fines del siglo XVIII, en el contexto de una nueva tecnología del poder punitivo, en la que la penalidad y la organización del castigo se vinculan con la cuestión de la naturaleza eventualmente patológica de la criminalidad. Entonces, ante la necesidad de constituir un saber sobre la conducta criminal o ilegal, cuando se intenta explicar al monstruo moral suele retrotraerse la infracción de comportamiento a ciertas cuestiones del orden de la naturaleza, como si pudiera encontrarse allí el origen, la causa, la excusa o el marco de la criminalidad (Foucault 2007: 82). En este sentido, esta figura conlleva la cuestión de la racionalidad inmanente en la conducta monstruosa y la evaluación de los individuos en términos de normal o patológico (Foucault 2007). En "Tomacorriente", se construye un linaje anómalo para la monstruosidad del protagonista y de los jóvenes del conurbano, que se apoya por un lado en esa genealogía de subjetividades precarias que mencioné anteriormente. Son los hijos de los obreros desocupados, los torneros suicidas, subjetividades zombis, que se debaten entre la vida y la muerte, o subjetividades en proceso de mutación: "los trabajadores convertidos en pomberos, lobisones, hombres gatos y esperpentos" (77). Además, son los sujetos que se han transformado en monstruos por los efectos del territorio, por la mixtura de las corporalidades y un paisaje hecho de desperdicios, cementerio de fábricas y aguas residuales. Desde los libros anteriores de Incardona, el barrio de Villa Celina está caracterizado por los efectos de la contaminación ambiental en el territorio y en los cuerpos, y esto se continúa en la primera parte de *Rock barrial*: el "equipo de albinos",

con el que disputan un partido de fútbol, y su "cancha de cristal" con el "pasto transparente" que no tiene color, por las aguas residuales del Riachuelo, que "se comen la clorofila de las plantas y los pigmentos del pelo" (27). En *Rock barrial* se insiste en descripciones de las zanjas de agua residual y aceite tornasolado, los olores a podrido que entran por las ventanas, el basural lleno de porquerías, las quemas emanando sus cortinas de humo, las aguas putrefactas del Riachuelo. Un paisaje que provoca la mutación de los cuerpos y la aparición de seres maravillosos: "había tanta contaminación que podían verse bosques en miniatura, animales petrificados por la lluvia ácida, pajaritos que en vez de plumas tenían pelos, perros de dos narices y gente más rubia que los dioses de los libros" (20).

Ledesma y Vázquez resaltan esta presentación entre lúdica y maravillosa de los efectos de la contaminación y agregan que funciona como característica territorial diferenciadora: "La contaminación, o más precisamente la atenuación de los efectos nocivos sobre los cuerpos, se vuelve una insignia que sirve para afirmar, en clave autorreferencial, el propio lugar frente a las otras clases sociales" (2012: 262). En *El campito* se manifiesta un acoplamiento entre cuerpos y territorio, de modo tal que la exposición continua a un paisaje contaminado y pútrido ha logrado inmunizar, hacer más fuertes, resistentes y barrosos a los jóvenes del conurbano: "nosotros tenemos anticuerpos, así que podemos comer plantas y animales contaminados" (Incardona 2009: 35), "estábamos hechos de su barro, de su agua, de su mugre, podíamos amar esta tierra" (Incardona 2009: 152).

Cuando la caravana llega a la Plaza de Mayo, las escenas se construyen en un collage de imágenes reconocibles de los episodios del 19 y 20 de diciembre del 2001 combinado con imágenes literarias que focalizan en el derrotero del narrador, su amigo Roque y la chica gótica. Aparecen postales visuales que reactualizan las escenas que fueron más difundidas a través de fotografías o de la televisión: "Los autos explotan y los negocios son saqueados. Una vidriera estalla en mil pedazos" (164), "Pañuelos blancos resisten el avance de la montada.", "Las palmeras están en llamas y el viento arrastra las hojas encendidas." (165). El narrador y el colectivo de "conurbanos" se insertan en las postales y participan de las escenas, por ejemplo, en alusión a la participación de los "motoqueros" en los sucesos de diciembre de 2001, se reconstruye la siguiente situación: "Una banda de motociclistas entra por la diagonal para abrir un

nuevo frente y darnos apoyo. Los saludamos entonando nuestros bluses y ellos contestan acelerando los motores." (165).[63] Los jóvenes están allí como protagonistas de los hechos históricos, son testigos de cada una de las escenas registradas en la memoria colectiva como emblemáticas de la jornada y pueden contar la insurrección en primera persona del plural porque así la viven.

La gesta se construye en términos de combate, donde se conjugan la retórica de la guerra con las metáforas del juego del ajedrez —"atraviesan el tablero, dando a los peones saltos de caballos", "El rey está sitiado." (164). Las fuerzas policiales aparecen como antagonistas, azotan y reprimen a la movilización: la infantería golpea con bastones largos, los bomberos arrojan agua a presión, los manifestantes se resguardan del humo y los laces lacrimógenos, bajo el granizo de cristales rotos y de piedras; la policía forma pelotones de fusilamiento, golpea, patea y dispara a los jóvenes: "tiran al blanco en nuestros pechos", "atacan todos juntos hasta que finalmente nos dividen y nos quiebran" (166-167).

También el relato mezcla el discurso de la contaminación ambiental con la invasión social y cultural, en términos de clase y de raza. "El rock barrial moja las guitarras en la fuente y el agua del centro se mezcla con la zanja." (164), se dice, en una clara alusión a la imagen de "las patas en la fuente" que forma parte del imaginario peronista, en una actualización de la plaza del 17 de octubre de 1945, pero donde el sujeto emancipador es ahora este grupo de jóvenes que proviene del conurbano y que lleva su estética del rock barrial —y su zanja, que vimos que es siempre descripta como formada por agua residual y aceite tornasolado— de la periferia al centro.[64] Hay un avance del conurbano

[63] En el libro *De fleteros a motoqueros. Los mensajeros de Buenos Aires y las espirales de sentido*, María Graciela Rodríguez (2015) aborda el caso de los "motoqueros", concentrándose en su participación en los sucesos de diciembre del 2001, un acontecimiento político que los convirtió en "la infantería motorizada del pueblo". Según esta investigación, los hechos del 19 y 20 de diciembre de 2001 pusieron a estos trabajadores en la primera plana de los diarios, luego de que, por su participación activa al frente de las caravanas de personas reclamando a viva voz "que se vayan todos", se desempeñaron como agentes de resistencia contra la policía montada (cuyos caballos huían frente al rugir de las motos), llevaron agua y víveres de un grupo a otro y fueron los primeros en alertar acerca de las novedades en los respectivos frentes y de mantener comunicados a los diversos contingentes en Plaza de Mayo.

[64] "Las patas en la fuente" es una frase del poeta Leónidas Lamborghini que hace alusión a una imagen histórica del 17 de octubre de 1945, fecha fundacional del peronismo. En la fotografía que dio origen a esa expresión se puede ver que, en una de las fuentes de Plaza Mayo, hay un grupo de manifestantes, jóvenes con sus pantalones arremangados hasta la rodilla, mujeres con polleras y niños, que han metido sus pies en el agua para refrescarse en una jornada de calor agobiante.

que se manifiesta en el desplazamiento de sus rasgos naturales —el agua y el aire son invadidos por la putrefacción—; y en el avance de sus componentes culturales, como el rock barrial y el imaginario peronista:

> Nuestras frutas explotarán gajos venenosos que secarán todo a su paso. De sus semillas, crecerán naranjos de cobre, durazneros de bronce, mandarinos de alpaca, cuyas fragancias provinciales tomarán la atmósfera porteña hasta que reinen, sobre plazas y jardines, los aires residuales del Conurbano (164).

La contaminación, que es una característica del barrio que hizo a "los conurbanos" más fuertes, resistentes, inmunes, es llevada al centro de Buenos Aires para mezclar, envenenar, invadir las aguas y la atmósfera porteñas, levantar polvareda, contagiar la impureza. Y la mixtura se convierte en un método compositivo: los acontecimientos se construyen como una mezcla inextricable de eventos y postales históricas con acciones e imágenes ficcionales; como una amalgama, para nada armónica ni unificada, de lo propio y lo ajeno, lo puro y lo impuro, lo limpio y lo putrefacto.

Finalmente, el último elemento de este linaje monstruoso, que se agrega a la genealogía de sujetos precarios, a la contaminación y la mezcla, es el dispositivo entrópico. Cuando "la pandilla" intenta ser desmovilizada, y luego se regenera, se dice que su comportamiento es imprevisible: "su adolescencia es la entropía del organismo social" (138). En varias frases se repite la palabra "noxa" —y su derivado "noxalis"—, término que proviene del latín, cuyo significado es "daño". Se denomina "noxa" al agente patógeno u otro factor que es capaz de causar un perjuicio a un organismo, destruyendo su equilibrio. La repetición de la fórmula noxa/noxalis opera como un mantra que anuncia la revuelta y de algún modo la metaforiza: "Noxa noxalis para la realidad por la violencia y la caminata de sangre y cuchillo juvenil." (140), dice el narrador. La participación política y emancipatoria de los jóvenes se construye como un dispositivo entrópico que destruye el equilibrio del orden social figurado en términos de organismo biológico. Si el orden social se imagina, en tanto organismo, como una totalidad unitaria y jerárquica, compuesta de partes/órganos como elementos que ocupan un lugar en la estructura y son esenciales para la unidad del todo; el avance de los jóvenes daña y perturba esa estructura a través de varias cuestiones: el sujeto colectivo de rasgos monstruosos que difumina las tipologías de lo humano; la

desarticulación de los mecanismos de identificación social y las pedagogías encargadas del disciplinamiento; y la revuelta social en tanto desobediencia civil que toma el espacio público poniendo en cuestión las instituciones, demostrando el carácter injusto, excluyente y violento de esa estructura orgánica, supuestamente armónica.

En este sentido, esta aparición del monstruo colectivo puede relacionarse con el análisis que realiza Foucault del monstruo antropófago, en el contexto de la Revolución Francesa, representado sobre todo en la figura del pueblo que rompe el pacto social por medio de la revuelta. Según este autor, el crimen máximo es "la ruptura total del pacto social por el cual el cuerpo mismo de la sociedad debe poder existir y mantenerse" (2007: 95). Cuando el sujeto colectivo toma las calles, cuando aparecen los jóvenes exaltados, cual *cyborgs* que "brillan como luces malas" (139) y "fantasmas eléctricos" (141), transmitiendo el entusiasmo de su lucha, se manifiesta la monstruosidad insurgente del pueblo sublevado. Los jóvenes se constituyen como subjetividades que dislocan el orden de la naturaleza y de la sociedad, monstruos ambivalentes entre la intervención normalizadora y las posibilidades de la desujeción. De este modo, se pone en escena el desplazamiento del monstruo como alteridad, como ese otro que se sale de los sistemas de clasificación y que permite delimitar lo reconocible como "humano" y "normal", al monstruo como potencia afirmativa, como variación de los cuerpos, como reivindicación de otros modos de identidad, que se construyen no por una matriz natural de unidad, sino a través de relaciones estratégicas y de afinidades. La inversión del concepto de lo monstruoso posibilita imaginar cómo los dispositivos de dominación y control —los monstruos marcados como sujetos peligrosos, patologizados y castigados— pueden volverse potencias afirmativas de resistencia.

Hacia el final, adviene la derrota, los compañeros masacrados, entre ellos la chica gótica, los cuerpos desplomados caen en charcos de sangre comunes, el protagonista es asesinado por las fuerzas policiales. Aquí se puede observar el último avatar de su monstruosidad, que es un devenir vegetal: su cuerpo moribundo se transporta hacia un campito claroscuro, rodeado de plantas galvanizadas y pastos transparentes, hasta llegar al único árbol de la pampa, para abandonarse y dormir. Aparece una dislocación del cuerpo que se fragmenta entre el aquí, tirado en el asfalto, y el allá de la llanura. Aun cuando el protagonista puede escuchar las resonancias de las bombas y las ambulancias, cada vez se entrega más a una comunión con el árbol y un hundirse en la

profundidad de la tierra, en una metamorfosis de humano/vegetal a cuerpo en putrefacción: “aunque vengan a buscarme, ya no voy a estar acá, sino hundido y enredado en las raíces como en una telaraña” (169), hasta que “se me pudra la sangre y toda la imaginación” (170). Y, en las últimas páginas, se descubre el monstruo-zombi, que permanece vivo, después de su fusilamiento, y continúa haciendo oír su voz: “ya estoy adentro” de la tierra, dice el narrador, mientras cuenta su metamorfosis final, mientras se funde con la llanura pampeana, la “gran fosa” donde se reúnen todos los muertos, perdidos y olvidados.

2.6. Devenir monstruos. Nuevos modos de vivir en la desobediencia

“La precarización no es ninguna excepción, sino que es la regla. Se extiende por todos los ámbitos que hasta ahora eran considerados seguros.” (2016: 17), dice Isabell Lorey, al referirse a los modos en que la precarización se transforma, en el neoliberalismo, en un instrumento político-económico normalizado. Las ficciones configuran, con diversas estrategias compositivas, las experiencias y sensaciones de una precariedad en expansión, es decir, ya no circunscripta a la desprotección de ciertos sectores vulnerables, sino el proceso por el cual la sociedad en su conjunto va volviéndose cada vez más precaria, perdiendo la seguridad y la estabilidad, que la caracterizaban en momentos históricos anteriores, en que se intentó consolidar un Estado de bienestar en los países de América Latina, o, especialmente en Argentina, en que una ampliada clase media se sentía protegida social y económicamente. De este modo, las ficciones de lo precario narran el impacto que tuvo el neoliberalismo en las subjetividades y las vidas que antes habían gozado de mayor contención, o sido sujeto de derechos y moldeado su experiencia a partir de la aspiración a la movilidad social ascendente y a un imaginario de lo público, donde las instituciones de servicio y seguridad social estaban mayoritariamente a cargo del Estado, y ahora ven erosionados esos modos de funcionamiento de lo social. En este sentido, las ficciones de lo precario dan cuenta de las frustraciones ante el resquebrajamiento de la fantasía de una sociedad más igualitaria; a la vez que alojan las sensaciones de temor y angustia que genera la proliferación de vidas y cuerpos devenidos precarios.

Al aumentar la fragmentación y la heterogeneidad social, las relaciones con los otros se tornan parte de una experiencia común y cotidiana, cada vez más habitual, que

inquieta y conmueve. Las ficciones construyen los trazados sensibles que se arman y desarman ante la percepción del otro cultural y social, y las posibilidades de su aprehensión y su nominación con las gramáticas culturales disponibles. La precariedad no está confinada a la pobreza estructural, sino que se amplifica y circula por diferentes espacios, cuerpos, modos de subjetivación, vidas; y tampoco se circunscribe al trabajo remunerado —lo que suele denominarse flexibilización y precarización laboral— sino que se extiende a todos los ámbitos de la existencia. Esta experiencia de vulnerabilidad, fragilidad, incertidumbre y riesgo es lo que construyen las ficciones de lo precario. Las narrativas prefiguran el pasaje de "el otro como vida precaria" al reconocimiento de la precariedad como una experiencia extendida y compartida del "nosotros"; como si, con el avance virulento del neoliberalismo, no pudiéramos dejar de constatar que "precarios somos todos". Las fronteras entre los sujetos incluidos y los excluidos, entre las vidas protegidas y las vidas precarias, entre el adentro y el afuera, entre el centro y la periferia, dejan de ser operativas porque se vuelven porosas y se disuelven, al multiplicarse las experiencias de cruce, de pasaje, de caída social, de nomadismo y de diáspora.

De modo tal que, a las sensaciones de temor, amenaza y peligrosidad que despiertan los otros precarizados se agrega el miedo ante la precarización inminente de la propia vida, miedo a quedarse sin trabajo, a no conseguir otro empleo, a no poder pagar los servicios, a no tener asistencia médica, o no poder sostener los espacios de educación o de recreación, a verse ante la necesidad de renunciar a los consumos culturales y materiales acostumbrados. El miedo surge ahora frente a los peligros de la condición precaria, frente a lo imprevisible, frente a lo que no puede ser planificado, frente a la contingencia (Lorey 2016: 95).

Tal como vimos en el desarrollo del capítulo, las ficciones configuran esta experiencia a través de un dispositivo escópico —a veces combinado, en figuraciones sinestésicas, con lo olfativo y lo auditivo—, que pone en el centro la cuestión de la mirada, exhibe los marcos de reconocimiento y construye series metonímicas para figurar a los otros en tanto sujetos precarios. Y, además, los textos trabajan un proceso de monstrificación, a través del cual la idea de lo monstruoso y sus imágenes asociadas sirven para producir otredad y excluir sujetos, sectores sociales y proyectos que no se corresponden con el modelo dominante. El proceso de monstrificación se vincula en los textos con la diseminación del miedo al otro, a ese otro que reside en la exterioridad de

lo mismo (Moraña 2017: 407). Aparece la construcción del otro como monstruo, como sujeto mixturado, entre lo humano y lo animal/lo bestial, entre lo vivo y lo muerto, que, en tanto sujeto precario, se percibe como peligroso y amenazante, como causa de los males, las desgracias, el desorden y la desintegración social. Las figuras e imágenes de lo monstruoso predominantes en los textos se componen por contraposición a las nociones de humanidad, orden, normalidad, higienismo, disciplinamiento, y provocan variedad de sensaciones: de la fascinación al temor espeluznante, de la atracción al rechazo.

Los otros son monstruosos porque aun cuando son percibidos, mirados, aprehendidos por los personajes; aun cuando son nominados con los repertorios discursivos, algo de ellos permanece intraducible. Sus apariciones descalabran los modelos interpretativos y de ese modo provocan un desorden cultural y simbólico. En tanto son "otros inapropiados/bles" (Haraway 1999), reponen la concepción del monstruo como "una zona resistente de alteridad irreductible" (Moraña 2017: 31). En esta dirección, las ficciones de lo precario se vinculan con otra línea de la narrativa argentina de las últimas décadas que otorga centralidad al problema del conocimiento de los sujetos social y culturalmente diferentes, abordando el carácter incognoscible o inconmensurable de los otros, que será trabajada en el capítulo cuatro de esta Tesis, a partir del análisis de las novelas *Boca de lobo* de Sergio Chejfec y *Rabia* de Sergio Bizzio.

El trabajo con lo monstruoso no se circunscribe a la construcción de alteridad, sino que muestra un desplazamiento desde una concepción negativa a otras formas posibles. En las ficciones aparece lo monstruoso que se alberga en las propias subjetividades, que se distancian de los mandatos, los comportamientos y los roles de clase y sexo-género, y se aventuran a otras sensibilidades y experiencias no previstas. Los textos muestran el pasaje de la reclusión en el espacio privado, íntimo, conocido (la familia, la casa, el barrio), al éxodo, en tanto modo de subjetivación precaria: una movilización espacial, simbólica, afectiva, que además pasa de ser individual —Multon cuando se considera la posibilidad de que haya cambiado su nombre y haya partido bien lejos en el final de "Cuando aparecen Aquéllos", la familia de la narradora de "El carrito" cuando decide huir del barrio, la protagonista de "El chico sucio" que ya no se siente aliviada dentro de su casa, el narrador y su amigo Roque cuando comienzan su peregrinaje en "Tomacorriente"— a constituirse como una experiencia colectiva, cuando los jóvenes se

van agregando a la caminata de los protagonistas de *Rock barrial* y el recorrido personal hacia una galería de arte se transforma en experiencia de lo común, en movilización y protesta.

Lo monstruoso es redimensionado como expresión de resistencia, anuncio de manifestaciones subversivas del orden social. El monstruo puede ser concebido, tal como postula Moraña, como "máquina de guerra", una afirmación de alternatividad, un resurgimiento: "Actúa, así, como un dispositivo de develación y de articulación de la otredad nomádica y beligerante que existe en las afueras de la productividad material y simbólica del capitalismo." (Moraña 2017: 300). Según Lorey, es en el éxodo de los muchos donde surge "un organizarse de las singularidades múltiples para revertir y cambiar radicalmente las relaciones sociales existentes" (2016: 108). En este sentido, también la precariedad es resignificada y las experiencias subjetivas de la precarización se vuelven punto de partida para nuevos modos de vivir en la desobediencia y nuevas formas de lucha política. Lorey destaca el intercambio de los saberes en parte subversivos de los precarios, la búsqueda comunicativa del común para hacer posible un constituirse político, aunque no en términos de unificación o representación política tradicionales. De este modo, la autora reivindica la oportunidad de inventar, a partir de condiciones precarias de vida y de trabajo, nuevas formas de acción política. La disparidad y la dispersión de los precarios pueden ser ocasión para "inventar con otros, rechazando la obediencia, nuevas formas de organización y nuevos ordenamientos que rompan con las modalidades vigentes de gobernar" (Lorey 2016: 30).

Los monstruos aparecen y avanzan, y al hacerlo no solo emergen formas nuevas de resistencia y de protesta; sino que a la vez testifican el fracaso de la racionalidad neoliberal. Cual resto que excede las limitaciones del marco diferencial, las vidas precarias aparecen en los intersticios que dejan la pujanza del intercambio global, las promesas de crecimiento y modernización de las políticas neoliberales, los espacios y las prácticas que cultivan aquellos que han sido favorecidos por el modelo. Lo monstruoso desarticula los paradigmas de dominación política, económica, cultural y simbólica, porque restituye la presencia de las vidas y los cuerpos que esa construcción hegemónica niega, excluye, margina y somete a las diversas formas de violencia. Los regímenes de lo monstruoso ensayan otros modos de narrar, que desarman las lenguas dominantes, la narrativa de la historia como avance lineal y necesario, la temporalidad

teleológica. La aparición revulsiva de los monstruos ilumina los escombros, las ruinas y las sombras del proyecto neoliberal, y vuelve visible todo lo que ha quedado roto a su paso. Si las narrativas construyen un desplazamiento del “otro” al “nosotros”, del afuera al adentro, emerge en las ficciones cierta fascinación por la vida en los sectores populares, que voy a analizar en el próximo capítulo en términos de un “deseo de abyección” y cierta “celebración” de los bordes, los márgenes, los restos y los desperdicios que la racionalidad neoliberal desecha, condenándolos al abandono y la desprotección.

B. DESBORDES

Capítulo 3. Deseos de abyección.
Hacia una poética del desperdicio

3.1. Deseos de abyección

En la narrativa argentina de los años noventa y las primeras décadas del siglo XXI se configuran las experiencias que se suscitan ante el avance de la pobreza y la pertenencia a un tejido social tramado por la fragmentación y la desigualdad. En el capítulo precedente propuse la noción de ficciones afectivas y perceptivas de lo precario para dar cuenta de esta proliferación de narrativas que ponen de manifiesto cómo la precariedad impacta en las vidas, produce un reordenamiento de los cuerpos, de las subjetividades y de los vínculos sociales. Si bien la mayoría de los textos analizados construyen las percepciones y los modos de afectación de los sectores medios que se ven interceptados por la presencia de los sujetos precarios, hacia el final del capítulo, a partir de la incorporación de *Rock barrial* de Juan Diago Incardona, se avizora el umbral hacia otros modos de narrar y otras configuraciones de la experiencia. De esa forma, se anticipa el pasaje hacia otro corpus posible, caracterizado por nuevas inflexiones, donde se transmuta el dispositivo óptico, perceptivo y afectivo: ficciones que relatan la precariedad desde la propia vivencia de sujetos y comunidades precarias, y que, a la vez, se emplazan en territorialidades periféricas —tales como villas y barrios del conurbano bonaerense. En este capítulo, planteo un "deseo de abyección" como rasgo emergente de la literatura argentina de las tres últimas décadas, avanzo en la construcción de un mapa y la descripción de sus rasgos predominantes, y me concentro en dos novelas, *Impureza* de Marcelo Cohen y *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara, resaltando sus elementos comunes y sus diferencias, para luego proponer un estudio particular de cada una de ellas.

Son muchas las ficciones que, ya desde los años noventa, se sitúan en territorios marginales o periféricos y que eligen contar las vidas precarias, los modos de construir experiencias, subjetividades y comunidades en los sectores populares. Se pueden mencionar a *Vivir afuera* (1998) de Fogwill —sobre todo cuando el relato se focaliza en las historias de Pichi y de Mariana—, algunos cuentos de *El fin de lo mismo* (1992) y "Un hombre amable", en *Hombres amables* (1998), de Marcelo Cohen, y *Puerto Apache* (2002) de Juan Martini como textos que prefiguran esta tendencia, que luego asume cada vez mayor

intensidad en la narrativa argentina de las dos primeras décadas del siglo XXI.[65] Un mapa de textos posible, seguro susceptible de engrosarse con otros títulos, es el siguiente: *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara, *Impureza* (2007) de Marcelo Cohen, *Santería* (2014) de Leonardo Oyola*, Dame pelota* (2009) de Dalia Rosetti y *La boliviana* (2008) de Ricardo Straface.[66] De este modo, postulo la presencia de ficciones situadas y territoriales, que erigen a la villa y al barrio como zonas narrativas desde donde contar las experiencias atravesadas por la precariedad, la vulnerabilidad y las violencias.[67] Ficciones que alojan a los

[65] Para un análisis de *Vivir afuera* se pueden consultar: "Textos y fronteras urbanas: palabra e identidad en la Buenos Aires contemporánea" de Judith Filc (2003), "Fracturas y discontinuidades de Buenos Aires en el cine y la ficción de la década de 1990: *Mala época* y *Vivir afuera*" de Fernando Reati (2005), "Al margen de la ley. Representaciones de la marginalidad en la literatura argentina: Espacios sociales, marcos de legalidad y violencia" de Bruno Giachetti (2010), "Hacer vivir afuera. En la frontera de la vida" de Fermín Rodríguez (2016) y, del mismo autor, el capítulo 1 "Ser vivo. Neoliberalismo y subjetivación" del libro *Señales de vida* (2022). Sobre *Puerto Apache*, se pueden revisar: "La ciudad neoliberal en la novela negra argentina: *Puerto Apache*, de Juan Martini" de Natalia Jacovkis (2006), "La ciudad del *business*: literatura y ciudad en *Puerto Apache* de Juan Martini" de Guillermo Jajamovich (2008) y "'Si habrá crisis, bronca y hambre…'. Literaturas urbanas" de Guillermo Korn (2010). Respecto a *El fin de lo mismo*, se destacan los estudios "Escenas de la vida postindustrial. Sobre *El fin de lo mismo* de Marcelo Cohen" de Miriam Chiani (1996), "El fin de lo otro y la disolución del fantástico en un relato de Marcelo Cohen" de Miguel Dalmaroni (2001) y "Ficciones de lo *(in)humano*: biopolítica, ciencia ficción y fantástico" de Isabel Quintana (2012a).

[66] Avanzado el siglo XXI, y sobre todo en la segunda década, se torna cada vez más presente la exploración de los cruces entre sectores populares, pobreza, territorios periféricos y violencias de género. Me refiero a novelas como *Mandinga de amor* (2016) de Luciana de Mello, *Una nena muy blanca* (2019) de Mariana Komiseroff, *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes y *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada, entre otras. La flexión de género otorga a este corpus rasgos específicos, dignos de un análisis particular, que excede los propósitos de esta Tesis. Para un estudio del impacto que los trayectos y las transformaciones de los feminismos, en su conjugación de activismo y producción teórica, han tenido en la literatura argentina de las últimas décadas se pueden revisar Arnés, De Leone y Punte (2020) y Chiani y Mallol (2022).

[67] Esta emergencia ha sido avizorada por la crítica, que ha postulado la presencia de "narrativas villeras" y de "ficciones que toman la villa como protagonista y escenario" (Cortés Rocca 2018: 224). Además, esta característica no se restringe a la ficción literaria, sino que también puede observarse en textos de no ficción, como las crónicas *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros* (2003) y *Si me querés, quereme transa* (2010) de Cristián Alarcón, *Los otros. Una historia del conurbano bonaerense* (2011) de Josefina Licitra y *Villa 31. Historia de un amor invisible* (2012) de Demian Konfino. Gonzalo Aguilar (2015) observa una tendencia similar en el campo del cine argentino. Según este autor, a partir de la crisis del 2001, las villas miserias se transformaron en protagonistas de un gran número de películas que van desde documentales de investigación, como *Cartoneros* (2006), de Ernesto Livon-Grosman, al videoactivismo militante de los grupos piqueteros, con *El rostro de la dignidad. Memoria del MTD de Solano* (2001), del grupo Alavío, *Piqueteros… un fantasma recorre la Argentina* (2001), *Argentinazo, comienza la revolución* (2002) y *¡Piqueteros carajo! La masacre de Puente Pueyrredón* (2002), de Ojo Obrero, *Por un nuevo cine en un nuevo país* (2002), de ADOC-Myriam Angueira y Fernando Krichmar. Aguilar además destaca la presencia de grandes producciones que se integran al cine global de la miseria, como *Elefante blanco* (2012), de Pablo Trapero; películas de autor, como *Bonanza en vías de extinción* (2011), de Ulises Rosell, y *Estrellas* (2007), de Federico León y Marcos Martínez, y el renacimiento del cine militante de los años sesenta en la trilogía *Memoria del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2005) y *Argentina latente* (2007), de Fernando "Pino" Solanas. Esta Tesis, aun cuando reconoce esta versión ampliada, insuflada, heteróclita de la emergencia de relatos territoriales y villeros, se concentra en la narrativa argentina de los años noventa y las primeras décadas del siglo XXI, para atender a sus características específicas.

sujetos excluidos y privados de sus derechos básicos, y, al hacerlo, construyen novedosas reconfiguraciones de las vidas y los cuerpos en relación con las territorialidades.

En este sentido, y recuperando la línea de pensamiento de Julia Kristeva, Hal Foster y Judith Butler, se puede observar un "deseo de abyección" en la narrativa argentina de las últimas tres décadas. En *El retorno de lo real*, Hal Foster analiza lo que denomina "arte abyecto" y postula cierta fascinación por la abyección como tendencia del arte contemporáneo. "¿Por qué esta fascinación por el trauma, este deseo de abyección, hoy en día?, se interroga Foster (2001: 170). Y agrega que, para muchos, en la cultura contemporánea, "la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado" (2001: 170). El autor enumera una serie de "fuerzas poderosas" características de los tiempos actuales y que podrían significar un principio de explicación:

> Pero hay otras fuerzas poderosas en funcionamiento: la desesperación por la persistente crisis del sida, la enfermedad y la muerte omnipresentes, la pobreza y el delito sistemáticos, el destruido estado de bienestar, incluso el contrato social roto (cuando los ricos deciden no tomar parte en la revolución por arriba y los pobres son dejados en la miseria por abajo). La articulación de estas diferentes fuerzas es difícil, pero juntas impulsan la preocupación contemporánea por el trauma y la abyección (2001: 170).

Foster considera que la preocupación y a la vez fascinación por la abyección propia del arte contemporáneo puede vincularse con la articulación de esas fuerzas que implican la desintegración de los cuerpos, afectados por la enfermedad y la muerte, la destrucción de las infraestructuras y las instituciones encargadas del sostenimiento social, la creciente exposición a la vulnerabilidad. Durante el análisis, Foster se interroga por las ambigüedades y los dilemas del arte abyecto. Según la definición de Kristeva, lo abyecto es aquello de lo que debo deshacerme a fin de ser un yo, pero es una sustancia no solo ajena al sujeto sino también demasiado próxima e íntima con él. La operación de abyectar —que implica acciones como expulsar y separar— es fundamental para el sostenimiento tanto del sujeto como de la sociedad, que abyectan lo ajeno en su interior (Foster 2001: 158). Entonces, Foster se pregunta si lo abyecto tiene un carácter insurrecto o, por el contrario, defensivo y conservador: "¿Es, pues, lo abyecto desbaratador o de alguna manera fundacional de los órdenes subjetivo y social, una crisis o de alguna manera una confirmación en estos

órdenes?" (2001: 160). Se inquieta ante la posibilidad de que la abyección sea finalmente una operación reguladora, un lugar del que el poder emana en una forma nueva: "¿Es la abyección un rechazo del poder, su treta o su reinvención?" (2001: 172). Lejos de resolver estos dilemas, el autor los pone de manifiesto y los deja latentes.

El "arte abyecto", según Foster, abreva de figuras híbridas, figuras de la regresión y de la perversión, figuras repugnantes —"el obsceno payaso, en parte enfermo psicótico, en parte actor circense", "el culto a los gandules y perdedores, a lo cutre y la Generación X" (2001: 168). Además, se caracteriza por la exploración de espacios donde los símbolos no son estables, se convierten en indistintos y fácilmente intercambiables; por el rompimiento del cuerpo, la predominancia de lo feo, lo obsceno, lo informe; las formas sórdidas y sucias, los temas lumpen, las imágenes de la basura (Foster 2001: 168).

Tal como también lo expresa Foster, los vínculos entre la abyección y la literatura ya han sido señalados por Julia Kristeva en *Poderes de la perversión*. La autora postula que la gran literatura moderna se despliega "sobre el terreno de la abyección" (1998: 28) y para dar cuesta de esto analiza las obras de Dostoievski, Lautréamont, Proust, Artaud, Joyce, Kafka y fundamentalmente Céline, considerado como "el apogeo de esta revulsión moral, política y estilística que marca nuestra época" (1998: 35). Kristeva expresa sobre la literatura: "Por ocupar su lugar, por adornarse entonces con el poder sagrado del horror, la literatura es quizás también no una resistencia última sino un develamiento de lo abyecto. Una elaboración, una descarga y un vaciamiento de la abyección" (1998: 278). Lo abyecto se elabora de diferentes formas en cada uno de los escritores que la autora estudia, pero se pueden rescatar algunas características generales: el desvío de la ley, el deshacerse del yo y de las identidades, la perversión de la lengua y el derrumbe del significado, la sublimación. Según Kristeva, la literatura no abandona ni asume la ley, sino que más bien la desvía, descamina y corrompe. Utiliza a la religión, la moral, el derecho, para dejar en evidencia su abuso de autoridad, su semblante necesario y absurdo, y además para deformarlos, o burlarse de ellos. Esta literatura "realiza una travesía de las categorías dicotómicas de lo Puro y lo Impuro, de lo Interdicto y del Pecado, de la Moral y de lo Inmoral", y se arraiga en la frontera frágil donde las identidades "no son o solo son apenas —dobles, borrosas, heterogéneas, animales, metamorfoseadas, alteradas, abyectas" (1998: 26, 277). Por otra parte, lo abyecto "atrae hacia allí donde el sentido se desploma" (1998: 8) y se manifiesta en la literatura, no solo como corrosión de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sino

ante todo como una cuestión de la lengua, de ahí que Kristeva privilegie el análisis de la palabra literaria, de las transformaciones del habla y de la sintaxis, de los recursos estilísticos, de las operaciones prosódicas y retóricas.[68] Finalmente, según la autora, la literatura moderna propone una sublimación de la abyección, ya que la purifica y la estetiza: "Pero se trata de una sublimación sin consagración. Desposeída." (1998: 39).

En el caso de la narrativa argentina de los años noventa y las primeras décadas del siglo XXI, considero que este "deseo de abyección", además de actualizar algunas de las formas descriptas por Kristeva, asume un matiz emergente y específico, porque se configura como fascinación por los territorios abyectos que se propagan en los intersticios de la ciudad, por las vidas abyectas arrojadas a la desprotección y a la vulnerabilidad. Tal como adelanté, este deseo de abyección se cristaliza en ficciones situadas y territoriales, que privilegian a la villa y al barrio como espacios narrativos. En esta literatura, el territorio, donde se trazan las desigualdades sociales y económicas, lejos de ser meramente espacio de privación y escasez, se convierte en zona de producción de formas de vida, de racionalidades y afectividades, y fundamentalmente en zona de proliferación de relatos, gramáticas y lenguas. Son ficciones donde los territorios se vinculan con modos de hacer, sentir y pensar; con formas de producción, circulación y organización; con economías comunitarias, emprendimientos autogestivos, redes de informalidad; con prácticas de gestión barrial y de resolución micropolítica de conflictos; con modalidades de disputa y negociación de derechos; con saberes y experiencias de lo común, así como también con variadas tácticas de resistencia. El territorio abyecto, villero o periférico, como elemento de fascinación narrativa y estética, despliega imaginaciones inusitadas que desarticulan las narrativas previas y las reparticiones de espacios, vidas, cuerpos y voces.

En los textos literarios se configuran subjetividades populares, precarias o villeras, que se desmarcan de los lugares de "población objetivo" de daño o de protección, con que suelen ser codificados los sectores vulnerables. Estos conceptos son explicados por Judith

[68] Por ejemplo, sobre Joyce expresa, refiriéndose al monólogo de Molly, que lo abyecto está, más allá de los temas, en la manera de hablar: "lo abyecto es la comunicación Verbal, el Verbo" (1998: 34). En el capítulo titulado "En el comienzo y sin fin", descubre y estudia a "Céline el estilista" (1998: 251), destaca el trabajo con la lengua materna, entendido en términos de combate: "trata de despegar a la lengua de sí misma, de desdoblarla y de desplazarla de sí misma" (1998: 252). También analiza las reelaboraciones del habla popular, una estrategia de enunciación que apunta a subordinar la dominante lógica o gramatical del lenguaje escrito y que se logra a través de profundas transformaciones de la sintaxis, tales como la segmentación y la elipsis. De modo tal que, según Kristeva: "la música de Céline se compone de un trabajo de especialista en sintaxis" (1998: 257).

Butler (2017), cuando distingue dos modos de operar de la noción de vulnerabilidad: como forma de escoger a una "población objetivo", marcada como prescindible, que se puede dañar con impunidad; y, en su reverso, como protección de un grupo concreto, población sufriente que debe ser cuidada, y por tanto depositaria de las formas paternalistas de poder. Según Butler "la protección y la selección de blancos son dos prácticas que pertenecen a la misma lógica política", establecen una lógica restrictiva que no deja más opción que ser población objetivo o población protegida, y de ese modo se reproduce una perversa forma de moralizar, que culpabiliza a las poblaciones precarias de su situación; o se reproducen posiciones de poder que, en nombre de la representación de los desamparados, excluye a esas poblaciones de los procesos y las movilizaciones democráticas (2017: 145-146).

La construcción literaria de las subjetividades populares o villeras restituye estos dos modos hegemónicos de representar la vulnerabilidad, pero, en el mismo gesto ficcional, los desarticula. Aparecen, por supuesto, las figuraciones de una población objeto de daño y desprotección, pero que no se hace cargo de los discursos moralizantes, se resiste a la responsabilización individual, a la culpabilización y a los estigmas. Se observan en los relatos acciones de asistencia y ayuda por parte de militantes sociales, organizaciones humanitarias, o ciertos organismos del Estado —y otra dimensión, que puede vincularse a esto, se ve cuando aparecen prácticas científicas que convierten a estas poblaciones en objeto de investigación—, sin embargo los personajes se muestran como sujetos activos que establecen relaciones de conflicto o de negociación, logrando disputar sentidos, sacar sus ventajas, consignar sus modos del cálculo, retraerse o batallar cuando los términos no son los esperados. Los personajes, desujetados del rol de víctimas, del lugar de objeto de moralización paternalista, o de curiosidad exotista, se convierten en sujetos agentes que actúan, sienten y piensan, que pueden afectar y ser afectados por los otros, que ensayan modos de hacer y tácticas de vida, que imaginan y llevan a la práctica acciones contrahegemónicas o insurgentes.

Se relatan las vidas precarias no como reproducción de lo dado y de lo mismo, de la pasividad, el estancamiento y la inercia, sino como procesos desustancializados y abiertos, susceptibles de inventivas, búsquedas y experimentos incesantes. Los cuerpos se saben restos, desperdicios del modelo neoliberal, pero a la vez exploran su potencial de cambio, subvierten los roles y las determinaciones de clase, la heteronorma y los mandatos de sexo-género. Se narran gestos de reapropiación y resignificación de la subjetividad,

mutaciones de los cuerpos que se tornan híbridos, impuros e ininteligibles; trayectorias nómades y migrantes, procesos de trauma y de duelo, modos de habitar la ambivalencia entre la vida y la muerte, devenires subjetivos y corporales que se desvían de los registros de las referencias dominantes. En estos procesos de subjetivación, los personajes abrevan de las tradiciones religiosas y culturales disponibles, por consiguiente, en las ficciones aparecen la religión cristiana, los santos, el folclore local, las creencias, los ritos y las supersticiones, los héroes nacionales, los mitos populares, las divas de la televisión y del cine, los clásicos de la literatura universal. Los textos realizan gestos de apropiación heréticos ya que se permiten desvirtuar, modificar o traicionar esas tradiciones que se recuperan. De este modo, se desarticulan las jerarquías culturales, los límites entre lo sagrado y lo profano, entre lo culto y lo popular, entre la racionalidad científica-instrumental y el pensamiento mágico.

La literatura seleccionada privilegia sujetos que protagonizan actos de insumisión, desobediencia y rebeldía; que disputan sus derechos y pelean por sus necesidades; que se movilizan, se manifiestan, ocupan el espacio público y, al hacerlo, ponen en práctica el ejercicio performativo de su derecho a la aparición, "una reivindicación corporeizada de una vida más vivible" (Butler 2017: 31). Los cuerpos de los relatos se entregan al éxtasis y al goce, a distintos agenciamientos del deseo, del disfrute y de la celebración de lo viviente. Además, esta literatura explora formas de la transición o del cruce: desde el individualismo y la autosuficiencia —destacados por la razón neoliberal como modos privilegiados de subjetivación— a la organización colectiva y comunitaria; desde el centro, la ciudad de la modernización global o "ciudad de los negocios", del mercado y la privatización (Gorelik 2004), hacia los espacios intersticiales, marginales, villeros, donde se interceptan lo local y lo global, y se disuelven las fronteras entre centro y periferia; desde la opresión, las violencias, las acciones y los discursos del odio, hacia la construcción de alianzas afectivas, las prácticas de resistencia y de protesta social.

En este sentido, el concepto de abyección puede ser resignificado desde la teoría de Judith Butler para pensar cómo opera en la literatura argentina de los años noventa y las primeras décadas del siglo XXI. Según la reformulación que propone Butler (2018a), lo abyecto designa aquellas zonas "invivibles" de la vida social, que están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo "invivible" es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. En

Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo", la autora postula que los cuerpos solo surgen, perduran y viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores. Tales restricciones producen, no solo el terreno de los cuerpos inteligibles, sino también un dominio de cuerpos impensables e invivibles. La matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son "sujetos", pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. La abyección implica literalmente la acción de arrojar fuera, desechar, excluir; y se vincula con el funcionamiento del poder, cuando produce un "exterior", un ámbito inhabitable e ininteligible que limita el ámbito de los efectos inteligibles.

Por otra parte, la noción de abyección permite a Butler interceptar sus dos conceptos centrales: la performatividad y la precariedad.[69] Es la misma autora quien, frente a las lecturas que consideran a las nociones de performatividad de género y de precariedad como dos zonas diferenciadas de su producción teórica, prefiere enfatizar las líneas de continuidad y los vínculos entre ambas conceptualizaciones (Butler 2009, 2017: 31-70).[70] Propone que la cuestión de la performatividad de género se vincula con la precariedad en las formas en que los sujetos acaban siendo elegibles para el reconocimiento, es decir, en los términos y las normas que condicionan por anticipado quién será considerado como sujeto y quién no, quién puede ser leído o entendido como ser viviente y quién vive o trata

[69] Los géneros, según Butler, son ficciones reguladoras que se encargan de ubicar a los seres en un sistema binario, otorgar sexualidades normalizadas y colocar a otras posibilidades "abyectas" en el lugar del otro, fuera de la sexualidad hegemónica y heterosexual. Butler (2018a, 2018b) postula que el género es un acto performativo, de forma tal que se construye en la acción, en la realización de actuaciones sociales continuas. Según esta autora, el género es una fantasía, que oculta ese carácter de construcción ficticia cuando se performa, es decir cuando se repiten los actos que construyen el género masculino o femenino. Como el género, al ser performativo, disimula su ficción, se conciben el género masculino y femenino como verdades de la naturaleza, cuando en realidad son efectos del discurso que se construyen en la performance que realizan los individuos. La performatividad no es un acto consciente o voluntario, sino que son repeticiones ritualizadas de convenciones que se imponen socialmente gracias a la heterosexualidad preceptiva y hegemónica. Butler aclara que la performatividad no es un acto individual de un sujeto que da vida a lo que nombra, sino que se trata de un poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que nos regulan.

[70] En esta dirección, se reconoce la lectura de Facundo Saxe, que señala las continuidades entre ambos conceptos y resalta los vínculos trazados por Butler entre las vidas *queer* y las vidas precarias: "Butler encuentra que esa exposición a vivir en riesgo de acoso y violencia es un punto en común entre la precariedad y la performatividad, porque quienes no viven su género de forma inteligible entran en los mismos riesgos que la vida precaria. […] Tal vez, la reflexión política post-11 de septiembre llevó a Butler a repensar las cuestiones de la comunidad LGBTIQ+ y encontrar que, en los cruces de clase, género, etnia, etcétera, hay más puntos en común de lo que se puede esperar." (2021: 275, también se pueden consultar Saxe 2014 y 2015).

de vivir al otro lado de los modos de inteligibilidad establecidos. Tal como vimos en el capítulo anterior, el término "precariedad" designa una condición impuesta políticamente merced a la cual ciertos grupos de la población sufren la quiebra de las redes sociales y económicas de apoyo mucho más que otros, y en consecuencia están más expuestos a la desprotección, los daños, la pobreza, el hambre, las enfermedades, la muerte. En este sentido, la precariedad se relaciona con las normas de género de un modo manifiesto porque quienes no viven su género de manera comprensible para los demás sufren un elevado riesgo de maltrato, de patologización y de violencia. La noción de precariedad implica reunir a ciertas poblaciones consideradas desechables: "es una categoría que engloba a mujeres, queers y personas transgénero, a los pobres, los discapacitados y los apátridas, pero también a las minorías religiosas y raciales" (2017: 63). Por lo tanto, en las intersecciones entre performatividad de género y precariedad se traza la operación de abyección, la producción de un dominio de vidas y de cuerpos excluidos.

La narrativa argentina de los años noventa y las primeras décadas del siglo XXI, impelida por un deseo de narrar la abyección y la precariedad, construye un dispositivo focal y enunciativo también abyecto, en el sentido de arrojado o expulsado hacia los márgenes, los confines, los intervalos y los umbrales, no solo en la elección de los materiales narrativos sino fundamentalmente en los modos y los procedimientos escogidos para componer los relatos. Lo abyecto afecta las fronteras entre el adentro y el afuera, lo central y lo marginal, la percepción hegemónica y las percepciones alternativas del mundo, la mirada dominante y las miradas otras, las voces propias y las ajenas. Lo abyecto perturba los ordenamientos entre quién mira y quién es mirado, quién habla y quién es hablado en la distribución de los lugares sociales y la construcción de las diferencias de clase, de raza y de sexo-género. Lo abyecto resquebraja los límites entre lo verdadero y lo falso, entre lo real y la copia, entre lo verosímil y lo inverosímil, entre la razón y el delirio, entre lo posible y lo imposible.

Al describir las formas en que se manifiesta la abyección en el arte contemporáneo, Hal Foster destaca dos direcciones: la primera consiste en identificarse con lo abyecto, acercarse a ello de alguna manera, sondar la herida del trauma, tocar la obscena mirada de lo real; y la segunda consiste en representar la condición de la abyección a fin de provocar su operación, aprehender la abyección en el acto, hacerla reflexiva e incluso repelente por naturaleza (2001: 168). Las dos direcciones se ponen de manifiesto en los textos

seleccionados, que se debaten entre ambas formas de la abyección, o se deslizan de una a otra. Las narrativas se identifican con lo abyecto, no porque pretendan cierta autenticidad referencial o representacional, sino porque narran la abyección mediante procedimientos que, en lugar de construir una sensación de extranjería o una distancia extrañada —como se observa en otras ficciones del corpus de la Tesis, estudiadas en los capítulos 1 y 2—, eligen "formar parte", acercarse, pegarse, a las vidas desprotegidas y precarias. De este modo, las narrativas efectúan ese deslizamiento ya anticipado: desde identificarse con la abyección hacia provocar su operación y convertirla en dispositivo focal y enunciativo.

El dispositivo focal adopta un modo de *zoom*, que produce un efecto de proximidad: se narran las vidas, subjetividades, cuerpos y territorios abyectos desde cerca, desde adentro, otorgándoles protagonismo o siguiendo el punto de vista de estos personajes, ficcionalizando sus modos de ver y comprender el mundo. El dispositivo enunciativo privilegia las voces subalternas, al otorgarles el lugar de enunciación —la primera persona, que se desplaza del singular al plural—, o al armar un tejido polifónico de voces mediante estrategias de estilización (Bajtín 1993). Este procedimiento disloca el punto de vista central y dominante, para narrar las miradas, las voces y las lenguas villeras. Desarticula el monolingüismo del otro, porque esas vidas se resisten a ser habladas y contadas por la lengua del amo o del colono, la lengua instituida por la imposición unilateral de una política lingüística, sobre el fondo constitutivo de la violencia de la reducción de las lenguas al Uno, es decir a "la hegemonía de lo homogéneo", a "la experiencia misma de la unicidad" (Derrida 2009: 58). El dispositivo de enunciación hace estallar la lengua monocorde, autoritaria y violenta, para "invocar la apertura heterológica que le permita hablar de otra cosa" (Derrida 2009: 111), "obligándola entonces a hablar —a ella misma, la lengua— en su lengua, de otra manera" (Derrida 2009: 74). Esta literatura explora las combinaciones impuras, los registros variados y múltiples, la estilización de las hablas populares, las pronunciaciones y los ritmos plebeyos, los usos anómalos de la sintaxis, las composiciones barrocas o neobarrosas, los ejercicios poéticos, las formas de la hipérbole y el oxímoron, el contrapunto de voces, las tonalidades y los matices heterogéneos.

En sus expresiones más interesantes, como por ejemplo las escogidas para analizar en este capítulo, las ficciones no demuestran una vocación de registro de lo real, una pretensión testimonial, documentalista o denuncialista de las injusticias sociales. Tampoco tienen la intención de otorgar la voz a los que no tienen voz, o dejar hablar al sujeto

subalterno a través de la escritura letrada. No se pretende ejemplificar una verdad social, ni visibilizar aquello que está invisibilizado, concebido en términos de identidades compactas y reconocibles. El deseo de abyección funciona como máquina de invención, que pone en el centro la proliferación narrativa, la pretensión de contar historias, en un constructo literario que se sabe no mimético, y se exhibe ficcional, como un artificio heterodoxo; que no puede, o no quiere, asumir funciones representacionales. Se emplean estrategias de desrealización, como los desfases espaciales o temporales, los elementos fantásticos o maravillosos, las torsiones del relato por la ensoñación o el delirio. Y a la vez, lo abyecto, en tanto dispositivo narrativo, corrompe el tono serio, trágico, solemne, suntuoso, y desvía la literatura hacia otras entonaciones. Según Kristeva, "frente a la abyección, el sentido no tiene sentido más que estriado, rechazado, ab-yectado: cómico" (1998: 280). Aparecen la ironía, el humor, la parodia, que se sostienen en la mayoría de las novelas, aunque con diferentes matices y grados de intensidad, desde su manifestación sutil hasta su explotación exacerbada.[71] De ese modo, se pone en escena un doble juego de la abyección: la proximidad compuesta por un dispositivo de focalización y enunciación situado desde adentro, que se pegotea, se acopla, se hace uno y lo mismo con los espacios, los personajes y los conflictos que se eligen narrar; y a la vez, una distancia construida por procedimientos estéticos que combinan tropos, prosodias y tonos en la configuración de una lengua multiforme, mixturada y abyecta. Se restituyen el "polo de atracción y repulsión" (Kristeva 1998: 7), el juego de fascinación y perversión, propio de lo abyecto, en la misma dinámica de la composición narrativa. Finalmente, en la literatura argentina de los años noventa y las primeras décadas del siglo XXI, el "deseo de abyección" se relaciona con los desperdicios, los restos, las sobras y la basura. Este funcionamiento metafórico del desperdicio es uno de los elementos predominantes que vincula a los dos textos seleccionados: *Impureza* y *La Virgen Cabeza*, tal como veremos a continuación.

[71] Cortés Rocca propone que cierta zona de la literatura argentina, donde se encuentran algunas de las novelas mencionadas en este capítulo, redefinen la cartografía del espacio nacional, ubicando en la villa el lugar por excelencia de la globalización y, al mismo tiempo, considerándola como un espacio que se descubre como reservorio de materiales y procedimientos estéticos; y destaca como rasgo saliente de estos textos que son "relatos cínicos", que utilizan tonos como la parodia y el humor (2018: 217, 226 y 235). Nancy Fernández, en su análisis de la obra de Gabriela Cabezón Cámara, también destaca la presencia del humor y la ironía: "Si es cierto que los textos, en especial *La Virgen Cabeza* y *Beya*, inscriben asuntos contemporáneos, sociales y políticos, con la dosis necesaria de abstracción para que la generalidad se traduzca en concepto, el humor corta precisamente ahí donde el 'realismo' podría exigir las convenciones de la denuncia y el testimonio." (2018: 112).

3.2. Un collage de desperdicios. Poéticas de los restos y de lo residual

Impureza, de Marcelo Cohen, se basa en la amistad entre dos jóvenes, Neuco y Abrán, desplazados del sistema, unidos por la disponibilidad y la frustración, colegas del desamparo. Impelidos por el deseo de mercancías, se animan a asaltar a los viajeros del tranviliano y a los taxistas. Hasta que, luego de un enfrentamiento con la policía, deciden dar un cambio de rumbo a sus vidas. Abrán tiene suerte con la música y se arroja al éxito vertiginoso, mientras Neuco comienza a trabajar en una estación de servicio, de modo tal que dejan de verse con frecuencia. Este universo de amistad, anécdotas y códigos eminentemente masculinos se ve fraguado por la aparición de una mujer: Verdey Maranzic, fatalmente hermosa, que sobre todo deslumbra cuando baila con "piruetas de ensueño" (22). Verdey tiene un romance con Neuco, plácido y sin sobresaltos, hasta que Abrán se enamora obsesivamente de ella y hace de todo para conquistarla. Cuando Verdey va a rogarle a Abrán que deje de molestarla, tienen un accidente automovilístico en el que ella muere. Entonces comienza el tiempo de la memoria de Verdey: la construcción de una figura mítica, con un santuario donde convergen la tecnología y el culto religioso, todo orquestado por Abrán, pero a la vez con cientos de fieles que se reúnen a venerarla. Neuco se debate entre la investigación para saber qué sucedió realmente en el accidente, el deseo de vengarse de su amigo y la experiencia del duelo, desgarrado por la falta de Verdey, que no deja de aparecerse en forma de recuerdos o de un remolino.

La primera escena de *Impureza* propone una descripción del suburbio Lamarta, imaginado por Cohen para componer el paisaje futurista:

> Hay minúsculos terrenos con sus casas inconclusas en el medio, hileras de viviendas adosadas, un centro comercial de insumos y baratijas, un pantallator de historias relámpago, un quiosco de la organización Vecinos Sin Máscara, templos sectarios de policarbonato y salones bailables de chapa coloreada, una laguna con sus viejos pescando bagres mecánicos y su festón de aromos, un baldío pisoteado donde no crece ni la cizaña y, como un bagaje de residuos útiles en un armario mohoso, la maraña de cuasicasas, estriada de barros eternos, que los lugareños llaman Lafiera (7).

El suburbio se destaca por una urbanización improvisada, desprolija, dispuesta por la necesidad: casas sin terminar, viviendas que se van adosando, los espacios dedicados

al comercio y al consumo, templos sectarios y salones bailables, y la naturaleza en descomposición, una laguna donde los peces son artificiales, un baldío infértil. Y al borde del suburbio, pegado a la autopista, el barrio Lafiera, donde sucede la historia, definido como "un bagaje de residuos". Cuando la descripción se focaliza en ese barrio, ya no se enumeran los espacios sino más bien los vecinos que lo pueblan: mujeres de vuelta de empleos domésticos, algunos policías en precarias garitas flotantes, niños pedigüeños que pululan para mendigar, niñas que improvisan una coreografía para miradas lujuriosas que les tiran unas monedas, jóvenes desocupados y vagos que bajan del tranviliano, una manada de perros flacos y hoscos.

Si las descripciones utilizan el recurso de la enumeración, donde predomina lo visual, al modo de inventario de espacios y edificaciones, y luego de sujetos con sus acciones, en la siguiente estampa donde se muestra al barrio la enumeración se torna caótica, ya no susceptible de clasificación, pone en pie de igualdad diversas imágenes sensoriales:

> Cuerpos crudos expuestos en ventanas tapadas con plástico, transacciones urgentes entre macetas con cactus, parpadeo de pantallas de reventa, polvo del aire destinado a charco viscoso; huidas, alarido de novia golpeada, disparos, resuello de baleado, asterisco de sangre en una mancha de cal, olor a miedo cortando la tarde del viernes; la tarde del sábado, esmalte de uñas, falso Chanel y gelatina de pelo para la noche de baile; tufo a metano y parrilla engrasada los domingos, tiempo mediante y las penalidades de la changa fortuita, en claros de tierra batida; goma, cartón, herrumbe en pilas de cigüeñales, vidrio de botellas, dueñas barriendo al fondo de un callejón: una geometría no euclidiana del pináculo de la historia; arquitectura de la privación y registro fósil del no pensamiento: Lamarta era un esqueleto capitalista de subsistencia inexorablemente aplastado por el vicio (27-28).

A través del uso de la sinestesia y la metonimia, se construye una implosión de imágenes que muestran la vida en el barrio: las transacciones ilegales y la reventa de mercancías robadas, la violencia hacia las mujeres, la violencia entre vecinos, la persecución y la huida, el miedo, el baile y el asado como formas entretenimiento; todo eso en un paisaje hecho de desperdicios: charco viscoso, marcas de sangre, tierra batida, goma, cartón, herrumbe, vidrio de botellas. En varios momentos se reiteran la idea del barrio caracterizado por la basura y la mugre, y la idea de que, por relación metonímica,

un barrio sucio solo puede alojar subjetividades y vidas manchadas de suciedad. De allí la repetición de la imagen de la impureza, como característica de los personajes y de los habitantes del barrio, en una isotopía que se vincula con lo sucio y lo turbio, así como también con lo corrompido por impúdico, ruin o indecente. No solo el narrador los califica de este modo —"ahí se atrincheran los impuros" (8)—, sino que los protagonistas se auto perciben con estas características: "soy un negro impuro", "un morocho sucio de necesidad" (46), dice Neuco de sí mismo; la letra de una canción de Abrán confiesa "*Estoy hasta acá de ser una basura*" (39, cursiva en el original), y Verdey expresa que cada uno de ellos "tiene adentro un poco de basura" (26). La protagonista, que cree en la astucia de los humildes para idear una revancha, piensa que "estaban sucios todos, ella incluida" y que "sólo suciamente, pero con viveza y abnegación, podrían alguna vez arrebatar un espacio donde purificarse" (21). Y los personajes varones buscan una alternativa, o una forma de la huida, "para salir de la mugre de Lafiera" (30), de ese "mundo violento y roñoso" (47).

La Virgen Cabeza narra la vida en El Poso, donde Cleo, una travesti-santa que se comunica con la Virgen, se convierte en líder y posibilita la reunión de los villeros en un proyecto de autogestión cooperativa, con una economía centrada en la cría de peces como medio de autoconsumo. La historia está reconstruida mayoritariamente desde el punto de vista de Qüity, una periodista que se acerca a El Poso con la intención de escribir una crónica, pero se termina quedando a vivir. La trayectoria de la villa es descendente, desde la posibilidad de una comunidad gozosa hasta la destrucción, porque en su momento de esplendor es arrasada por un operativo policial que acribilla a la mayoría de sus habitantes. Las protagonistas se ven impelidas al exilio, se enamoran y forman una familia sexo disidente. Terminan viviendo en Miami, en el confort y la opulencia, gracias al éxito de la ópera cumbia sobre la historia de Cleo y a sus programas de televisión.

La escena inicial de la novela se ubica en el momento más trágico de la historia: luego de la masacre, Cleo y Qüity han huido a las islas del Tigre y deben permanecer allí hasta conseguir identificaciones falsas para viajar al exterior. Qüity, embarazada de una niña, se deja estar, mecida por las aguas del Tigre, y se recita fraseos aforísticos y poéticos: "Mis pensamientos eran cosas podridas, palos, botellas, camalotes, forros usados, pedazos de muelle, muñecas sin cabeza, la reflexión del collage de desperdicios

que la marea deja amontonados cuando baja después de subir mucho." (9). La imagen del agua funciona como figuración del duelo y de las sensaciones que produce la tragedia: la marea cuando baja deja restos, que actualizan la memoria de los seres queridos; y a la vez el río acuna, apacigua a la protagonista que, en un estado sonámbulo, se liga a su último impulso vital, cual sobreviviente de un naufragio. También el agua y los desperdicios aparecen como figuras de la experiencia del duelo en *Impureza*: "Pero en el océano donde ahora Neuco está solo con un recuerdo cambiante […], flotan montones de desperdicios y le cuesta no advertir que muchos se desprenden de él. Por más que se limpie hasta gastarse, ahora ve cómo le sale piltrafa por los agujeros. A lo mejor la intimidad salva porque también ensucia." (91). El duelo no solo se vincula con la sensación de estar flotando entre montones de desechos, sino además con la imposibilidad de limpiarse, de sacarse de encima las esquirlas del recuerdo, como un volverse sucio, pútrido, boyando en el océano de la intimidad.

En las descripciones de El Poso predominan los desperdicios. El centro se inunda de tal forma que las calles se tornan navegables y afloran los residuos. Cuando el agua baja, quedan los restos: "cartones de vino, jeringas, botellas de plástico y pañales" (51). El suelo nunca se seca del todo, la villa es un barrial abonado con los desechos cloacales, "un pantano de mierda" (52), por eso "los chongos" caminan como bailarinas, apoyando las puntitas de los pies para no manchar sus zapatillas, los niños corren y juegan alertados por los gritos de sus madres que intentan "mantenerlos lejos de la mierda del suelo" (52). Las sobras de la vida villera se transforman en comida para las legiones de ratas que conviven con los habitantes, como último eslabón de la cadena alimenticia del barrio:

> Nuestras ratas roían todo lo que sobraba, la cáscara y el carozo de todo: los cueros de papas y naranjas, los espinazos de las carpas, los papeles engrasados que habían envuelto salamines, las cajas de pizza, los pedazos de uñas que escupían los villeros ansiosos, […] la leche que escupían las putas, los pelos que caían de las extensas afeitadas travestis, la mierda de cada uno, […] Y los tetras, a los tetras se los chupaban y después los masticaban despacito, igual que a los forros usados (109).

Los desperdicios son la materia que engorda a las ratas reales y también a la rata imaginaria que acosa a Qüity en sus pesadillas y la mantiene desvelada todas las noches que pasa en la villa: "en el reino de los cartoneros reinaba ella", "la cartonera de mierda" que arrastraba un carrito hecho de excrementos y fósiles, carroña para sus mordidas afiladas (106). Cuando, a partir de los consejos de la Virgen, los villeros construyen un estanque en el potrero y realizan un pozo para llegar a las napas profundas, el chorro de agua hace aflorar los restos residuales del pasado: "fue una fiesta de basura", "flotaron durante días dos cañones, una palangana, un diario, una olla, una cruz de oro y piedras y un barril de aceite" (69), elementos que deben disputar con los arqueólogos de la facultad que se acercan a El Poso para estudiar sus reliquias históricas. Cosas podridas, mugre, resacas, sobras, basura construyen una cadena figurativa que atraviesa las diferentes dimensiones de las novelas: los paisajes, los personajes, las vidas, los destinos, los pensamientos, las memorias. Es una figuración metafórica que permite pensar al "collage de desperdicios" como propuesta estética de esta literatura: una poética de los restos y lo residual. Esto puede observarse, en un primer nivel, en los territorios y las vidas que se eligen contar.

En *Cuerpos aliados y lucha política*, Judith Butler analiza las operaciones a través de las cuales ciertos sectores de la población se consideran desechables. Enumera una serie de medidas, propias del modelo neoliberal, efectuadas por las instituciones gubernamentales y económicas, que generan esta producción de seres potencialmente descartables: un proceso estructurado sobre el trabajo temporal, las modalidades de mano de obra flexible que se asientan sobre la base de la sustitución y el despido de los trabajadores, o la carencia total de empleo; la privatización o supresión de servicios sociales y la desaparición de las estructuras de apoyo; la erosión de cualquier vestigio de la democracia social, imponiendo en su lugar modalidades empresariales que se apoyan en la obligación de maximizar el valor de mercado que tiene cada individuo, convirtiéndolo en objetivo prioritario de la vida (Butler 2017: 22). Según esta autora, la racionalidad de mercado es "la que está decidiendo a quién es necesario proteger y a quién no, cuáles son las vidas que se van a apoyar, quiénes van a encontrar sostén" (2017: 19). La racionalidad neoliberal impone la autonomía personal como ideal moral, redefine la responsabilidad en términos de la exigencia impuesta al individuo en tanto emprendedor de sí mismo. De modo tal que si uno es incapaz de cumplir la norma de la

autosuficiencia económica se convierte automáticamente en una persona potencialmente descartable (Butler 2017: 21-22). Butler destaca que el carácter prescindible de las personas se reparte de manera desigual en el seno de la sociedad.

La literatura argentina de los años noventa y las primeras décadas del siglo XXI pone en ejercicio la aparición de aquellos sujetos que son en sí mismos el coste de lo humano, su negación y sus desechos; la narración de las vidas que han sido abandonadas a su suerte en ciertos procesos políticos y económicos, relegadas a la condición de ser "vidas invivibles" (Butler 2017). De modo tal que las ficciones exponen la máquina de funcionamiento de la racionalidad neoliberal, que solo puede reproducirse a costa de multiplicar las sobras desechadas por el modelo. La literatura argentina convierte a esos restos en irrupción narrativa y en experimentación poética.

Nelly Richard, al estudiar las "poéticas de la memoria" en el Chile de la transición democrática, utiliza la figura de los desperdicios —"lo que exhibe marcas de inutilidad física o deterioro vital" (2001: 77)— y propone que "Los restos son también huellas y vestigios de una simbolización cultural trizada, de un paisaje rasgado por alguna dimensión de catástrofe que debe entonces trasladar sus verdades hacia los bordes más disgregados y oscurecidos del saber y de la experiencia" (2001: 77-78). El paisaje de la ruina social y la catástrofe como consecuencia del modelo neoliberal resquebraja los relatos y el orden simbólico, que no se pueden reparar o restituir, sino que más bien se vuelven "desechos culturales compuestos por ilusiones perdidas, narraciones obsoletas, estilos pretéritos" (Richard 2001: 80). Escombros, huellas, vestigios que demandan nuevas configuraciones de la experiencia. En esta dirección, los desperdicios no solo funcionan como metáfora de los espacios, los sujetos y las vidas que se escogen narrar, sino también como figuración del dispositivo estético que se está componiendo. Esto puede vincularse con "Un hombre amable", *nouvelle* incluida junto con "Variedades" en *Hombres amables. Dos incursiones de Georges LaMente* de Marcelo Cohen —publicada en 1998 y luego reeditada en 2004—, donde se prefigura la construcción de territorios periféricos y se imagina una poética de lo residual en escenas de creación y reflexión metaliterarias.

Dainez, el protagonista de "Un hombre amable", muestra especial atención hacia un habitante de su barrio, Justín, quien, además de músico, es un artista del desecho. En el campito donde estaba el cementerio, entre carrocerías quemadas y neumáticos

fofos, este personaje ha construido su casa utilizando para ello una camioneta Volkswagen roja y otro montón de materiales como tablas de aglomerado, cartón, cigüeñales, cojinetes, latas o pies de lámpara de metacrilato (165). Justín nunca se da por satisfecho, está permanentemente ocupado en la ampliación de sus dominios, de modo tal que es percibido por sus vecinos como la persona más atareada del barrio. A la camioneta roja le agrega un cascajo de Peugeot, unido a través de un conducto de seis metros armado con plástico de botellas, láminas de policarbonato y tela de avión, y, además, alrededor, construye un jardín que, en lugar de flores, tiene enormes bolas de lana de acero sujetas al suelo con cordón y estacas (196). Luego, añade a su composición un ambiente más, un porche de lona y listones, en cuyo centro instala un antiguo sillón de peluquero, sitio donde descansar y contemplar el horizonte de maleza entre la fila de coches quemados.

Según la descripción realizada por Baudelaire y recuperada por Walter Benjamin, el trapero es aquel que registra y recoge todo lo que la gran ciudad arrojó y ha despreciado, "aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada" y "se porta como un tacaño con su tesoro" (1993: 98).[72] Además, Benjamin también reconoce en los niños una relación empática con los productos residuales. En *Calle de mano única* expresa que los niños "se sienten irresistiblemente atraídos por los desechos provenientes de la construcción, jardinería, labores domésticas y de costura o carpintería" (2002: 18), por esto tienden a frecuentar cualquier sitio buscando, cual cazadores de restos, los sobrantes arrojados por estas labores. Aquí, Benjamin agrega, a esta actividad de recolección que ya se hacía presente en la figura del trapero, una práctica fundamentalmente creativa, similar a la del poeta que edifica su obra con los desperdicios de la gran ciudad. Los niños utilizan los desechos "para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo", de modo tal que, en lugar de reproducir las obras de los adultos, "se construyen así su propio mundo objetal, un mundo pequeño dentro del grande" (Benjamin 2002: 18).

[72] Destaco los estudios de Miriam Chiani como un antecedente importante para pensar la vinculación de la figura del poeta como trapero propuesta por Benjamin con la literatura de Marcelo Cohen, y en particular con "Un hombre amable"; y además para estudiar los modos en que la narración y la experiencia tal como son entendidas por Benjamin pueden relacionarse con la poética de Cohen (ver Chiani 2001a: 29-30, 2001b, 2010: 112).

Justín, cual trapero, busca en la basura con que tropieza y recoge las cosas que la sociedad ha arrojado, parte residual de sus actividades o productos que se tiran a fin de ser reemplazados por otros, últimos modelos de un consumo constantemente interpelado por la innovación. Por otra parte, Justín posee "la capacidad de renovar la existencia" con que Benjamin (2011: 116) caracteriza a los niños cuando les atribuye una mirada apta para transformar los objetos asignándoles otras funciones, insospechadas. Dice Benjamin que los cajones de los niños son "arsenal y zoológico, museo del crimen y cripta", "un edificio lleno de espinosas castañas que son manguales, de papeles de estaño que son tesoros de plata, de cubos de madera que son ataúdes, de cactáceas que son árboles totémicos y céntimos de cobre que son escudos" (2002: 44). Justín sustrae a los objetos de la lógica del intercambio mercantil y del uso para el cual fueron consignados, y descubre en ellos nuevos rostros y posibilidades, de modo tal que un auto descascarado puede ser una vivienda, las bolas de viruta metálica, un jardín de flores. Pero, además, Justín comparte con los niños la capacidad de operar sobre los objetos ejerciendo diversas actividades para renovarlos. Dice Benjamin "el hecho de coleccionar solo es uno de los procedimientos que le sirven para renovar los objetos; también se los puede pintar, recortar, despegar y, continuando así, toda la escala de las formas en que los niños adquieren los objetos" (2011: 116). Justín recorta, desmonta, adosa, conecta, mueve de un lugar a otro, hace de sus dominios un laboratorio para investigar los usos insospechados del desperdicio. Transforma montones de objetos caducos, dotándolos de nuevas formas, asignándoles otras funciones, estableciendo entre ellos relaciones insólitas. Quizás por esto es definido como "un atractor extraño. Un condensador de restos" (275), aquel capaz de, con mirada de niño y en su obstinada ocupación lúdica, acumular basura, trastos rotos y viejos, y hacer de ellos su vivienda, su jardín, su pequeño mundo objetal.

Dainez ampara y defiende a Justín, se interesa por los avances empeñados de la construcción. Pero, sobre todo, Dainez replica el modo de intervención de Justín, hace arte, o crea lo real, a partir del desperdicio. Asume la figura de trapero-niño y crea la zona, utilizando para ello los restos de un barrio periférico, relegado de las decisiones opulentas y la circulación de mensajes de la gran ciudad. Dainez construye, además, emplazado sobre los escombros, subido a la cima de una montaña de basura: de tanto en tanto, escala el zigurat, se sienta en su taburete giratorio y, al ritmo del movimiento

de su mano que se desplaza de derecha a izquierda, hace aparecer lo que se va distinguiendo como las diferentes partes de un barrio. Miriam Chiani postula que "Un hombre amable" es "el relato en el que Cohen narra un acto de poiesis, a partir de requechos" (2010: 9). Chiani destaca que la imagen del artista héroe que allí se configura es similar a la del trapero baudelairiano, pero su operación básica ya no es fijar y transfigurar sino narrar (2001a: 29). De este modo, Dainez, trapero y también narrador, bajo el impulso de un acto fantástico, crea, donde solo quedaban ruinas, una zona que reúne a Justín y a los demás personajes, sitio de comunidad, susceptible de alojar el valor amable.

Las figuras del artista como "un condensar de restos" (Cohen 2004), y del arte como "un acto de poiesis a partir de requechos" (Chiani 2010) y como "collage de desperdicios" (Cabezón Cámara 2009) permiten pensar en una resignificación del deseo de abyección que señalé como característico de la literatura estudiada en este capítulo: la abyección se actualiza como fascinación por los desechos, los residuos, los sedimentos, la resaca, que se convierten en material para la creación poética. La literatura funciona como un laboratorio para experimentar los usos y las formas insospechadas de los desperdicios. Los materiales son restos en dispersión, esquirlas de lo roto, saldos sobrantes de la demolición, elementos disímiles y heteróclitos, que se conjugan para crear lo nuevo. El dispositivo estético interviene y modifica el material, los restos se transforman desbordados hacia la hipersignificación y la abundancia de artificios. De este modo, y siguiendo la hipótesis de Nelly Richard, se transmuta la carencia, la escasez, el signo "menos", como marca de los restos y las poblaciones consideradas prescindibles, en "el lujo de formas de más: suplementarias y abigarradas, es decir, estéticamente cargadas de una diversidad proliferante y móvil de significantes creativos" (2001: 79). Se reutiliza y reestiliza la materia para "sacarle nuevos brillos conceptuales y retóricos" (Richard 2001: 79).

Impureza y *La Virgen Cabeza* comparten ciertos problemas, motivos y procedimientos que permiten fundamentar su selección. Tal como ya mencioné, son novelas marcadamente territoriales, ensayan configuraciones de espacios periféricos —el barrio Lafiera en el suburbio Lamarta, la villa El Poso— emplazados como zonas desde donde mirar lo propio —la vida en los sectores populares— y contarlo desde la visión-voz del adentro, o desde una focalización y enunciación próximas. Las dos novelas

renuncian al relato orgánico, con rasgos de totalidad, coherencia y armonía interna, y escogen la fragmentariedad como recurso narrativo. En este sentido, también la composición asume la forma de restos ensamblados, pero nunca suturados, o conciliados, del todo. *Impureza* se divide en múltiples fragmentos con subtítulos, que funcionan al modo de pequeños capítulos, y que no responden a una cronología lineal, sino que trabajan los cortes temporales con retrospecciones y anticipaciones. A la vez, se producen ciertas fisuras entre narrador y personajes, si bien la focalización sigue de cerca sobre todo a Neuco, aunque también a Abran y Verdey, el plano de la enunciación agrega percepciones y evaluaciones propias del narrador, quizás no vislumbradas o compartidas por los protagonistas. En *La Virgen Cabeza*, los capítulos se dividen según quién sea su narradora —Cleo o Qüity— y relatan los mismos acontecimientos, pero modificados según el punto de vista. Ambas novelas construyen una gramática del contrapunto, donde entran en disputa no solo las voces, las versiones de los hechos, las interpretaciones del pasado, sino también los códigos culturales y los tópicos narrativos que organizan los modos de contar la historia —me refiero, por ejemplo, a la oposición entre el tango y la cumbia en *Impureza*, o entre la mirada letrada y la percepción villera en *La Virgen Cabeza*.

Por otra parte, las novelas proponen usos anómalos de las temporalidades, fechadas en un futuro más o menos cercano, son imaginaciones del presente tensadas al porvenir, donde se aglutinan estrategias como la desrealización y la hiperbolización (*Impureza* y *La Virgen Cabeza*), y deslizamientos hacia géneros como la ciencia ficción (*Impureza*) y lo maravilloso (*La Virgen Cabeza*). En ambos casos el presente de la enunciación es la plataforma desde la cual reconstruir el pasado, rememorar las historias, interrogarse por el curso de los acontecimientos y por sus trágicos desenlaces. Así pues, las novelas exploran los modos de construcción de las memorias: la memoria colectiva del territorio, la veneración del mito de la santidad, la memoria de los muertos queridos, y también el contraste entre la memoria mediática y tecnológica, grandilocuente, devenida culto religioso o espectáculo, y las memorias mínimas y personales.

Además, ambas novelas abrevan de tópicos narrativos muy arraigados en la tradición literaria y los resignifican: son historias de amor y son ficciones del duelo, la pérdida y la ausencia. En *Impureza,* se recrea un clásico del melodrama, el triángulo

amoroso y la rivalidad de dos amigos por la misma mujer. En *La Virgen Cabeza*, el motivo del amor romántico se reelabora a partir de la subversión del binarismo de sexo-género y la construcción de una relación sexo-disidente, que se propaga en la creación de una familia no tradicional y anti normativa.

El relato del presente está atravesado por un proceso de duelo y por la experiencia de la falta y de la ausencia. En *La Virgen Cabeza* no solo es la falta del hijo adoptado por la pareja protagonista, sino también el duelo por la comunidad perdida, arrasada por las fuerzas policiales. El desalojo del territorio significa una desintegración de los lazos y las redes afectivas, que se desarman, dando lugar a procesos de migración individuales. En *Impureza*, la muerte trágica y abrupta de Verdey significa un quiebre para Neuco que se queda paralizado entre el deseo de venganza y la búsqueda de una memoria propia, carnal, densa, íntima, que se oponga a la memoria pública y espectacular construida por Abrán y sus seguidores.

En los dos casos, la muerte y la experiencia del duelo son centrales. La memoria de los muertos se actualiza con la irrupción constante de imágenes sensoriales del pasado, el tiempo añorado, antes de las pérdidas. Los cuerpos en tanto cadáveres no pueden dejar de aparecer, confundidos con el sueño, como la presencia de Kevin que visita a Qüity, o con la apariencia intangible del remolino que persigue a Neuco y luego desaparece, efímero, con el viento. En este sentido, las novelas elaboran otro de los modos predominantes de lo abyecto, destacado por Kristeva cuando afirma que "el cadáver —visto sin Dios y fuera de la ciencia— es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abyecto." (1998: 11). También Hal Foster confirma esta idea cuando postula: "Si hay un sujeto de la historia de la cultura de la abyección en absoluto, no es el Trabajador, la Mujer o la Persona de Color, sino el Cadáver." (2001: 170). Según Kristeva, el cadáver indica aquello que el yo descarta permanentemente para vivir, aquello que la vida apenas soporta, porque lleva al sujeto a los límites de su condición de viviente: "el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo" (1998: 10). De modo tal que el cadáver implica el derrumbamiento de un mundo que ha borrado sus límites y perturba la identidad: "El cadáver (cadere, caer), aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aún la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso." (Kristeva 1998: 10).

La aparición del cadáver devenido espectro impacta en las subjetividades de los protagonistas, que se interrogan por los mensajes que portan los fantasmas. Elaborar el duelo significa para los personajes aceptar que van a alterarse a causa de la pérdida sufrida, someterse a un cambio que no puede saberse, medirse o planificarse de antemano. La pérdida de las personas amadas, del territorio, de la colectividad barrial implica resignificar el duelo, sustraerlo de su dimensión privada, solitaria, despolitizada, para elaborar su sentido político, en tanto los sujetos se sostienen en una interdependencia fundamental. Los personajes, al sentirse afectados por la falta, experimentan los vínculos con los otros como nudos que componen su propia subjetividad, como lazos que los constituyen (Butler 2006). Por eso, sobre todo para los personajes de Neuco y Qüity, la pérdida de los seres queridos es también un modo de la desintegración del sí mismo, interpelado a transformarse para poder seguir.

Las dos novelas trabajan la abyección en la intersección entre la precariedad y las violencias de género. En *Impureza*, el personaje de Verdey pone de manifiesto la cosificación del cuerpo de las mujeres, que se convierte en mercancía de uso y consumo por parte de los varones, sobre todo por el menosprecio respecto a su danza, por los abusos, la opresión, la violencia física y verbal que sufre en su paso por el mundo del espectáculo, y también por el acoso persistente de parte de Abrán, que la expone públicamente, sin su consentimiento, la asedia generando incordia y hastío, y de algún modo propicia su muerte. En *La Virgen Cabeza* se configuran distintas violencias de género: la joven asesinada por el jefe de una red de trata en reprimenda por intentar escaparse del cautiverio; Cleo azotada y castigada por su padre en un ámbito familiar que no acepta su autopercepción e identidad travesti, sojuzgada por los clientes, perseguida y golpeada por la policía y luego víctima de una violación en grupo dentro de la comisaría. Las novelas exhiben los modos en que la precariedad de las vidas arrojadas a la desprotección y las carencias, en términos sociales y económicos, se cruza con las violencias de sexo-género, con el maltrato, el abuso, la cacería, la laceración, la tortura, la violación y la profanación de los cuerpos de las mujeres, las trans y las travestis. Estas subjetividades, expuestas a las violencias, exploran cómo esa experiencia puede llegar a transformarse en la base de su resistencia. Tanto Verdey como Cleo, lejos de quedar constreñidas en la situación de sojuzgamiento o en el rol de víctimas, transitan un proceso de empoderamiento donde las violencias padecidas funcionan como

plataformas para resignificar sus existencias y ejercer prácticas de oposición y de lucha frente a las injusticias de clase y de género.

Porque, además, las dos novelas confluyen en los modos en que se configuran las subjetividades en relación con las posibilidades del cuerpo como campo de experimentación incesante. Tanto Verdey como Cleo atraviesan una transformación, no exenta de impureza y de caídas, donde se performan, se recrean, ensayan modos y poses de sí mismas. En ambos casos esta autoconfiguración se convierte en una militancia con fuertes dosis de liderazgo y atracción. Hay una apuesta por ciertos gestos que implican una corrosión de los mecanismos del sistema dominante: la danza y la protesta social en Verdey, la plegaria y la autogestión cooperativa en Cleo. La rebeldía pasa fundamentalmente por el cuerpo: el baile, el rezo, el sexo; el cuerpo actuante y en movimiento; la reunión de los cuerpos, ocupando los espacios que le son negados. En este sentido, las dos novelas, sobre todo con los personajes de Verdey y Cleo, pero también con la ocupación del territorio por parte de la comunidad villera y la resistencia ante la violencia policial, ponen en escena formas de performatividad corporeizada y plural. Según Butler, los cuerpos, a través de la asamblea, la protesta y la movilización, ejercitan un derecho plural y performativo a la aparición: "un derecho que afirma e instala al cuerpo en medio del campo político, y que, amparándose en su función expresiva y significante, reclaman para el cuerpo condiciones económicas, sociales y políticas que hagan la vida más digna" (2017: 18). *Impureza* y *La Virgen Cabeza* exploran cómo los cuerpos, al reunirse, al construir una serie de alianzas y al ejercitar la aparición en espacios públicos, o en territorios disputados, expresan que no son prescindibles ni desechables, ponen en acto una petición de justicia: los cuerpos solicitan que se los reconozca, que se los valore, piden que se los libere de la precariedad, reclaman una vida vivible (Butler 2017: 32-33).

Finalmente, también observamos algunos matices entre las dos novelas, que permiten postular zonas de discontinuidad, sobre todo en el funcionamiento de lo abyecto. Según Kristeva, la literatura moderna propone una sublimación de la abyección, los textos de esa tradición literaria elevan lo abyecto, lo purifican y lo estetizan. *Impureza* es una novela cercana a este linaje de la escritura moderna, su fascinación por la abyección la arroja hacia los bordes, pone a prueba los límites de la sublimación, pero no los traspasa ni los subvierte. Y esto puede verse,

fundamentalmente, en la construcción de una voz que narra a las poblaciones consideradas descartables, y a la vez lo hace creando sus percepciones, sus sensaciones, sus amores y sus pérdidas, sus lamentos y sus memorias, y construyendo una enunciación plural que aloja las voces, los códigos estéticos, las frases, las canciones de esos personajes; pero que no puede nunca dejar de tener el control, como una instancia que se aproxima a la abyección pero a la vez la organiza, la compone, la contiene y la estiliza. En cambio, *La Virgen Cabeza*, también impelida por el deseo de lo abyecto, no puede narrar la abyección sin confundirse con ella. De modo tal que esta novela traspasa los límites de la sublimación, y, fuera de toda posibilidad de contención, se desmadra a través del uso de la hipérbole, de la desproporción y del exceso. Si lo que vuelve a algo abyecto es "aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto" (Kristeva 1998: 11), la novela de Cabezón Cámara ejecuta todas esas operaciones. *La Virgen Cabeza*, con sus desbordes hacia lo disruptivo, lo que no se deja asimilar ni sistematizar, lo imprevisto por el orden de clases y de géneros, realiza la abyección y pone en acto todo su poder de perversión.

3.3. Volver al océano de la intimidad: *Impureza* de Marcelo Cohen

Impureza puede ser pensada como una distopía *cyborg*, donde se disuelven las fronteras entre lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo inorgánico, entre hombres y máquinas. Muchas de las actividades que antes hacían los trabajadores son realizadas por robots: "robots inyectores" y "robotinas repostadoras" atienden la estación de servicio, los robots despachan bebidas o venden los productos, mientras a las personas se les asigna la tarea de supervisar el buen funcionamiento de las máquinas. El cielo está surcado por "flaytaxis", "flaymóviles", el "tranviliano colgante" y por "garitas flotantes" desde las que vigilan policías. El espacio público está invadido de proyecciones virtuales, el "pantallator" multiplica las publicidades que ofertan una vida lujosa o inoculan el deseo de mercancías. Pero, a la vez, todo este despliegue de elementos tecnológicos se desarrolla sobre los escombros del pasado, elementos residuales, últimos reductos del estado semi servicial, como el "infanterio educativo", el hospicio, los monoblocs asistenciales, los consultorios psicológicos improvisados en "quioscos de tablas", terapias antiguas que solo usan los pobres. Paisaje hipermoderno en medio del

estancamiento, “ha llegado el futuro” (10), tal como dicen varias veces los personajes de la novela, pero en esa proyección futurista se siguen acrecentando las mismas desigualdades de siempre. Sobre todo, los jóvenes sufren las consecuencias de un modelo de exclusión, son “los impuros” (8), dedicados a robar en las zonas pudientes todo lo que luego comercializan en Lafiera, a hurtar medicamentos en las farmacias que revenden a una población narcótica que vive anestesiada para poder olvidar. O destinados a los trabajos precarios, supervisores en la gasolinera —como Neuco—, empleados en las fábricas de manufacturas y talleres textiles —como Verdey—, con turnos de nueve horas, largas jornadas de hacer tareas repetitivas y monótonas, por un suelo miserable, que nunca alcanza.

El relato se concentra en las trayectorias de dos jóvenes, Neuco y Abrán, y en la transformación de su relación, desde la amistad hacia la rivalidad, por el amor de Verdey. Al modo de las novelas de aprendizaje, se pueden organizar etapas, con sus episodios claves y sus puntos de inflexión. Sin embargo, las trayectorias no son ascendentes, no se organizan en un linealidad que tiene como resultado una meta favorable o un destino manifiesto, sino que se componen de atajos y desvíos, de pruebas y de búsquedas, de exploraciones de la subjetividad que se autodescubre al tiempo que persigue sus deseos y sus aspiraciones. La formación sentimental no es ejemplar sino más bien anti modélica, porque los modelos de éxito que se imitan, en el caso de Abran, no conducen necesariamente a la felicidad; o porque las pedagogías éticas que se adoptan, en el caso de Neuco, finalmente se revelan inconsistentes. En este sentido, las trayectorias se constituyen de los avatares un tanto fortuitos que conducen a la desgracia y a la fatalidad.

El primer momento en la formación de los protagonistas es un tiempo de la disponibilidad, marcado por el compañerismo para ejercitar las tretas necesarias para sobrevivir en un mundo de carencias, desamparo y frustración. Desatados de los mecanismos de socialización tradicionales, porque la familia está ausente y la escuela les resulta inservible; descreídos y escépticos, se entregan a los muchos líderes ocasionales o “posibles padres sustitutos” (30): “Tecnobrutos que asomaban por un agujero para encargarles que transportaran una caja de sedantes. Caudillos que les pagaban monedas por reunir giles para un asado. Jefes de banda que les prestaban pistolas para que vigilasen días enteros una bocacalle” (30-31). Con cada arma prestada

se las ingenian para hacer un raid de robos y luego revenden lo obtenido en el comercio ilegal.

Hay un episodio del proceso de formación que es central para la trayectoria de los jóvenes, vinculado con su trabajo como asistentes para un ex camillero convertido en guía de una religión. En principio, significa su primer encuentro con la policía, que está llevando preso al supuesto líder espiritual, por tener un desarmadero de motos robadas. Durante ese altercado, los jóvenes sienten miedo por la cercanía de la muerte y comienzan a dudar si vale la pena correr riesgos a cambio de unas pocas mercancías: "a lo mejor la vida no era tan fungra para jugársela por unas zapatillas" (33). Pero, sobre todo, es una escena bisagra porque descubren el santuario de San La Muerte, figura desconocida para ellos, que les resulta especialmente perturbadora: "doce velas negras ardían alrededor de una imagen barbuda y andrógina, sin ojos, sin siquiera órbitas, con chaleco, sombrero de hongo y larguísimas uñas esmaltadas." (32). La visión del santo de los miserables es clave en la novela, marca la subjetividad de los protagonistas, retorna en varios momentos como aparición o epifanía y se resignifica en la escena final, como veremos más adelante.

Esta situación genera un aprendizaje negativo, en el sentido de avizorar la necesidad de cambiar el curso de los acontecimientos para rehuir al peligro de ser acribillados por las fuerzas policiales, exhortados por el mensaje de una espiritualidad macabra y oscura. Es decir que funciona como inflexión: los jóvenes advierten que sus vidas ya no pueden seguir igual que antes, se obstinan en buscar alternativas, y así se abren las fisuras que terminan distanciando sus trayectorias. En su formación sentimental, este es un tiempo de transición, donde ya se vislumbran las búsquedas personales y las disposiciones que los diferencian. Aparecen otros dos tutelajes: el jeque Retonga, quien los provisiona de mercancías insólitas e inservibles, que los jóvenes ofrecen en los barrios de la capital, desanimados por horas de timbrazos, con escasas ventas. Y la viuda Melamed, que les brinda cuidados y amparo, en la hospitalidad de su casa, además de enseñarle a Abrán clases de música, y que les presenta a su pareja, un profesor de neurociencias, creador de la "frecuencia mnádex" —la posibilidad de intervenir directamente en las neuronas de los oyentes a través de chips insertados en la tráquea del cantante.

Una segunda etapa de la educación sentimental es el tiempo de la distancia y de la rivalidad. El alejamiento se produce cuando Abrán firma un contrato con el profesor, quien le ofrece darle más poder de llegada al público a cambio de regalías. Neuco, expulsado de la casa, huérfano de la tutela de la viuda y del profesor, de ahí en más se dedica a espiar por la ventana la vida que transcurre dentro. Sin embargo, esa temporada de vigilia tiene un significado fundamental para Neuco: es "una instrucción", que le deja un "sabor imborrable" (44, 46). Allí, el protagonista observa la cotidianeidad de la pareja, aprende la necesidad de "prolongar la intimidad sin agotarla" y descubre su afición por las palabras. Además, el profesor le regala el libro "*Casos y cosas del idioma*" y le recomienda que se busque una chica y que no se permita ser infeliz. Las escenas de aprendizaje no se sustentan en una enseñanza directa, intencionada, programada, metódica —por ejemplo, se dice de la pareja que "no se habían prescripto una filosofía" (44)—, sino más bien en una experiencia que tiene mucho de circunstancial y azarosa. El aprendizaje acontece desde el margen, cuando Neuco es desplazado de la escena, y se construye a través de una percepción entrevista, tangencial, limitada, pero que posibilita descubrir la importancia de lo íntimo y del pequeño círculo de los afectos. El aprendizaje se completa con un libro que funciona como ofrenda y con algunos consejos con mote de sabiduría.

Por otra parte, desde mucho antes del alejamiento, puede anticiparse la disociación de las trayectorias, porque algunas señales funcionan como prefiguración de las diferencias entre los protagonistas. Abrán, capturado por la producción de subjetividad capitalística, desea pertenecer al mundo que ofrecen las publicidades, comprar un auto y vivir en los hoteles de lujo, además de conseguir un público de "frigatonas ricas" (29). Su música es un atajo para acceder a las mercancías y a la vez expresión de esa pulsión que lo atraviesa. Neuco, más dispuesto a la sospecha, tiene "una tendencia a desdoblarse, mirándose desde afuera" (29), y a desconfiar de las promesas de felicidad que ofrecen las pantallas. Ensaya conexiones entre la acumulación del capital, la urgencia del consumo, la novedad de las mercancías y la reproducción de las desigualdades sociales: "no pensaba que ese mundo, sobre todo esas urgencias, fuesen poco responsables de que él viviera en la mugre, mascando empanadas de bofe" (29). Si Abrán aspira al "botín completo" y a lo grande, y es capaz

de esgrimir cualquier rodeo para conseguirlo; Neuco prefiere lo sencillo y lo mínimo: "una acumulación constante de satisfacciones chiquitas" (33).

La rivalidad toma forma cuando Abrán se enamora de Verdey, se obstina en homenajearla, y, dando un giro a su música, compone "Oriflama", un disco de canciones de amor, enteramente dedicado a ella. Si la pareja protagonista tiene una relación que abreva de muchos de los tópicos del amor romántico, la intrusión de Abrán significa un punto de desequilibrio que fisura ese clima y genera malestar, incomodidad y discordia —mientras Neuco se muestra cada vez más enfurecido y quizás también celoso, Verdey se debate entre la bronca y el envanecimiento por estar continuamente enaltecida en las radios y en las pantallas. Luego del accidente automovilístico en el que Verdey muere, el relato se enfoca en la construcción de las memorias y la intriga entre los amigos, con motivos como la traición y el afán de venganza.

La trayectoria de Verdey es irregular, abierta, impredecible y finalmente trágica. Con padre y madre ausentes, no puede reconocer de dónde provienen sus rasgos, se sabe sin herencia ni legado, sin magisterio de parte de los adultos, sin destino clavado de antemano, debe construir su historia a base de tanteos, ensayos, errores y caídas, sólo impelida por una verdad: su pasión por el baile y su condición impura. Su peculiaridad proviene sobre todo de una capacidad para bailar que la diferencia de lo esperable y de lo posible, que logra vencer las leyes de gravedad y las limitaciones del cuerpo:

> Con un brazo suelto al lado de la cadera y la otra mano en la pancita de lycra, cimbreaba y daba vueltas y se balanceaba como sobre olas mansas hasta que una gran ola psicótica, que sólo ella veía, la elevaba un metro y pico justo cuando en la letra del melonche sobrevenía una pausa; del impulso que la despegaba del suelo extraía fuerzas para girar en el aire, y al cabo de cinco giros seguidos quedar suspendida, y sólo al cabo de un instante de levitación depositarse después en la pista, ligera, insustancial como el reflejo de una estrella en el agua (21-22).

Los giros de Verdey suspenden la incredulidad y la vuelven única porque nadie puede reproducir sus "firuletes inimitables" (22). También en su vida hay diferentes etapas, primero un periodo acelerado y fugaz como bailarina de un grupo de música tropical y luego de los shows televisivos, que finaliza cuando se rebela ante los abusos de un productor y es brutalmente golpeada. Cosificada, ultrajada, abusada, su paso por

el mundo del espectáculo se ve mancillado por la violencia que los varones imprimen al cuerpo de las mujeres. Luego, su trayectoria se aboca a la militancia sindical y social, tiempo que coincide con su romance con Neuco. Se dedica a pelear contra los patrones del dinero y del poder, se convierte en líder de múltiples acciones de protesta: corta el tránsito en la autopista y bloquea puentes con un batallón de desocupados y pensionistas, capitanea un grupo que pide alimentos para las familias en el centro comercial, participa de tomas de fábricas y talleres textiles, apoya huelgas por aumento de sueldos de los trabajadores precarizados, realiza marchas en supermercados y ministerios.

Abrán, con una percepción del mundo mucho más próxima a los esquemas dominantes, encarna los comportamientos, los deseos, las aspiraciones, los sueños y la sensibilidad modelados por la gran fábrica de subjetividades que es el capitalismo. Obnubilado por el éxito, se precipita en un carretel de shows, grabaciones, entrevistas y sesiones fotográficas. Su revancha insaciable se traduce en la necesidad de acaparar cosas materiales o adulación por parte de sus fanáticos, en una transformación que lo desvirtúa, lo mancha, o lo corrompe, evaluada negativamente por el narrador: "y la flaca fibra de tristeza que habría podido ser su esencia, quizás por extenuación, se esclerosó en una pose de salvajismo, que era la que daba réditos" (41). Su deseo de tenerlo todo iguala objetos y personas, de allí su obsesión por Verdey y su afán de poseerla.

En cambio, Neuco y Verdey están caracterizados como seres excepcionales, más cercanos a la posibilidad de rechazar los modos de codificación prestablecidos y de desarrollar modos de subjetivación peculiares. Marcados por la soledad, porque no pueden ser iguales a los demás, no terminan de entender a los otros, ni de ser comprendidos, se debaten entre la sumisión y la desujeción. Si Abrán se nutre de su deseo de revancha, y lo traduce en sus canciones, de modo tal que lo convierte en la clave de su éxito; en cambio los otros protagonistas elaboran ese sentimiento de otras maneras. Neuco se propone severidad para renunciar a la revancha y se entrega al "derecho de buscar el alivio del sufrimiento en la intimidad" (48). Y Verdey resignifica la revancha en una experiencia colectiva de transformación social: "tenía conciencia de su rencor y quería superarlo, y de la impureza obtener la fuerza para tirar de los siervos hacia la libertad, primero, la dignidad después y con mucha suerte hacia la comprensión mutua" (25).

Abrán traduce las relaciones sociales a la lógica mercantil: elige solo algunas de las miles de "frigatonas" para darles "piquitos" antes de su show, no puede aceptar que Verdey se niegue a su amor, como si nada ni nadie pudiera resistirse ante el dinero y el éxito. En cambio, Neuco y Verdey producen una fisura en los modos de control de la subjetivación, al construir otros modos de sensibilidad, de relacionarse y de tramitar los afectos: la vida juntos propaga un centenar de nuevas sensaciones, estimula el asombro y el descubrimiento de las muchas maneras de estar unidos, exalta el goce y el deleite de los cuerpos. Y, además, mientras Abrán es un eslabón en la cadena de reproducción de las palabras y los tópicos del dominio, los otros protagonistas exploran modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular: una relación poética con las palabras, en el caso de Neuco, y el baile como expresión artística y política, en el caso de Verdey.

En la novela se construye una figuración del lenguaje como virus verbal, que infecta y coloniza el pensamiento, un repertorio conocido de frases que no pueden dejar de reproducirse. Esta concepción del lenguaje puede vincularse con la noción de "prosa de Estado", acuñada por Cohen en su ensayo "Prosa de Estado y estados de la prosa", para referirse al "compuesto que cuenta las versiones prevalecientes de la realidad de un país, incluidos los sueños, las fantasías y la memoria" (2006: 1). La "prosa de Estado" es un aglomerado formado por diversos ingredientes: "los anacolutos del teatro político, las agudezas publicitarias, el show informativo y sus sermones, la mitología emotiva de series y telenovelas, la pedagogía cultural, psicológica y espiritual de los suplementos de prensa" (2006: 1). Su función es ante todo coercitiva: "un dispositivo de control más eficaz que las policías" que organiza la vida cotidiana en formas hegemónicas de orden simbólico (Cohen 2006: 2).

El narrador de *Impureza* describe la retórica de los jóvenes como "un sampleado más o menos personal según el caso, del exiguo, calcáreo repertorio de frases que todos compartían con fruición, […] y más que comunicarlos los separaba" (26). Las canciones de Abrán engrosan este "sampleado", porque a la vez propagan las frases y los tópicos que ya circulan, entonados con saña, furia y convicción. El apartado donde se describen las canciones se titula "Infección": "Eran pinchazos viciosos en una zona de infección generalizada." (38). Los "melonches y merigüeles" de Abrán "Chita" Baienas se presentan como la versión ficcional de la "cumbia villera", aunque con componentes de

hip hop.[73] Miriam Chiani propone que *Impureza*, junto con *Inolvidables veladas*, novela anterior de Cohen, dan cabida a géneros que predominaron como variables sociales del gusto de la década del noventa y de los primeros años del 2000 en Argentina, de modo tal que son "narraciones de modas musicales, en el contexto del neoliberalismo" (2012: 447).[74] La autora analiza la recreación que hace Cohen de la cumbia villera y distingue tres tipos de canciones en la producción de Abrán: temas de contenido subversivo o salvaje, en un primer momento; luego, una segunda etapa donde se cambia el rumbo hacia las canciones románticas, escritas por Graf, un colaborador del cantante, donde se enaltece la imagen de Verdey, con usos de verso libre, una sintaxis más compleja y metáforas que se nutren de la poesía francesa; y finalmente las canciones conmemorativas, un híbrido de elegía y exaltación, amor y robo, donde se mezclan tonos, motivos y léxico de los dos primeros tipos (2012: 463-471). Según Chiani, en los temas de contenido subversivo o salvaje, con la inserción de algunos neologismos, Cohen reproduce rasgos definidos del repertorio característico de la cumbia villera:

> Ésta, en lenguaje crudo y vulgar, dirigido tanto a un otro social al que se ofrece un testimonio o se lo interpela, o a un par con el que el locutor se identifica y al que exalta o estimula a la acción, concentra tópicos tales como la apología del consumo de drogas y delincuencia, sexo y violencia contra la mujer, odio directo a los policías (2012: 464).

[73] La irrupción de la cumbia villera puede ubicarse a finales de los años noventa, en el marco de una fuerte crisis social y económica, y su origen se atribuye a Pablo Lescano, creador de la agrupación Damas Gratis. Luego se propagó en otras agrupaciones, como Los pibes chorros, Metaguacha, Mala fama, Jalá Jalá, Sacude, La chala, Yerba brava y muchas otras. Además, la versión villera de la cumbia puede enmarcarse en la "movida tropical", de carácter más amplio, que incluye ritmos heterogéneos (como el cuarteto cordobés y el chamamé) y que por esos años se había convertido en un fenómeno social: sus principales referentes alcanzaron visibilidad masiva en los medios de comunicación y un alto éxito en las presentaciones, además de constituir un "mercado tropical", con una amplia red de producción y difusión, con sellos discográficos, programas de televisión y de radio y publicaciones especializadas (Chiani 2012: 447).

[74] Para un análisis de los vínculos entre la literatura y la música, y más específicamente del funcionamiento de la cumbia villera y también del tango, en *Impureza*, se puede consultar la Tesis Doctoral *Cuando el narrador escucha. Sobre la presencia de la música en los textos críticos y narrativos de Marcelo Cohen (1973-2008)* de Miriam Chiani, en particular, en la parte "C. La música en los textos ficcionales", la sección titulada "Música y memoria: *Impureza*". Allí, la autora postula que esta novela construye gran parte de su trama sobre los contenidos característicos de la cumbia y del mundo musical bailantero, constituyendo un caso particular de trasposición musical en la que el género de música escogido es modelizador de la fábula. Además, Chiani propone que, en *Impureza*, se escenifica este subcampo genérico musical, con sus agentes e instituciones, "una maquinaria musical en movimiento que abarca los distintos procesos de composición, difusión y consumo, sobre la que mercado y política intervienen, para reducirla a un cálculo, tanto en sentido de especulación como de negocio" (2012: 462).

Las letras de las canciones de Abrán, sobre todo en la primera etapa, reproducen los tópicos del barrio con tono de resentimiento y sed de venganza: el hartazgo ante la exclusión social y la carencia, el ansia de revancha de clase, en términos personales o individuales; la violencia y el robo como únicas salidas o modos de redención social, los jóvenes exaltados o anestesiados por la droga. En este sentido, las canciones, tanto a nivel de organización sintáctica y léxica, como en la construcción del pacto de complicidad e interpelación entre emisor y receptor, y en los temas y tópicos que representan, participan de algunos de los modos de funcionamiento de esa "prosa de Estado" descripta por Cohen. Ensanchan el dominio de lo conocido y de lo ya dicho, lo que insta a percibir, actuar y pensar de modos prefabricados, a repetir los destinos ya previstos para los sectores populares. La inclusión de las canciones muchas veces aparece junto con comentarios valorativos del narrador, o de los otros personajes, intrusiones que resaltan su función reproductiva de la ideología dominante.

La composición de las letras, y el lugar asignado por el plano de la narración que las replica no solo con marcas tipográficas que las separan de la voz principal sino además con cierta distancia crítica y paródica, refuerzan la idea de que la música de Abrán actualiza los prejuicios y los estereotipos que los sectores medios y medios-altos tienen sobre los habitantes de las villas. Esta música, con sus "historias de falta de padres, de promiscuidad morbosa, de salvajismo aberrante y gula primitiva" (39), funciona engrosando y exaltando las representaciones culturales sobre los pobres y la pobreza cristalizadas por la doxa. En este sentido, el cantante no crea algo novedoso o aun no dicho, sino que más bien es un "médium del odio posindustrial" (39), oficia de traductor, transforma los deseos, las aspiraciones, los comportamientos, los modos del placer y del ocio, los ritos sociales, todos los tópicos que la hegemonía modela para los jóvenes de su clase, en canciones furiosas y pegadizas. Esto a la vez se intensifica por los usos de la tecnología, cuando Abrán deviene *cyborg,* con los chips que el profesor le introduce en la tráquea, y propaga "ondas de frecuencia mnádex repletas de mensajes" (38). De modo tal que, a través de este dispositivo tecnológico, los mensajes se imprimen en las redes neurales de los oyentes, en una especie de colonización directa, sin necesidad de mediaciones.

Otro de los rasgos que Cohen atribuye a la "prosa de Estado" es su capacidad de absorber todo lo que la rodea, de modo tal que funciona como un dispositivo de

incorporación. Las canciones de Baienas tienen un carácter "omnívoro" y un afán devorador (Cohen 2006: 1), logran atravesar las diferencias de clase, fanatizar tanto a los pobres de Lafiera como a los burgueses que las eligen para culminar sus fiestas; y se nutren tanto de los aplausos y los elogios, como de las más severas críticas. Las opiniones sobre la música de Baienas son controvertidas y polémicas, por ejemplo, Cecina Gobaldo, una progresista, esposa del vicepresidente del país, aprovecha una entrega de premios para despotricar que Baienas usa las canciones para inculcar en los marginados el gusto por la muerte y defender la violencia contra las mujeres y los mismos pobres. Por el contrario, Eduardo Graf, guionista de telenovelas, valora la lucidez y el componente contracultural de las canciones de Baienas: "Vos rajás la sociedad de abajo arriba como un cuchillo de destripador, y por el tajo chorrea la bilis moral." (43). Las críticas hostiles no hacen más que multiplicar el entusiasmo de los fans de todas las clases y también "la demagogia jubilosa de las canciones" (42), acrecentada por Abrán al ver el fervor que generan.

La novela no solo configura estos usos coercitivos de la lengua, sino que también se pregunta por las posibilidades del lenguaje para nombrar otras cosas, o de otras maneras. Aparecen fundamentalmente tres modos de subvertir al lenguaje en tanto dispositivo de dominación: una operación residual de restitución del tango, una afición por las palabras poéticas y la práctica de la danza. La modalidad residual está encarnada por Nígolo, que participa de la retórica de la guerra y da batalla desde el interior de la cultura, pero no a través de un ataque frontal, sino de estrategias oblicuas, como la infiltración de canciones, y una pedagogía ética del tango. Nígolo es un personaje serio y avinagrado, fatigado por la vejez y por su arduo trabajo de taxista rodante. Se caracteriza por "una hombría ritual, casi institucional, farfullante y lumbálgica" (49), exuda coraje, valor, severidad, un aplomo soñador y cierta melancolía. Su acción contrahegemónica es residual en el sentido de que apuesta por la pervivencia de elementos del pasado —prácticas culturales, valores, significados y modos de codificar la experiencia—, al borde de la desaparición, pero que Nígolo se obstina en mantener activos. Por un lado, realiza un ejercicio de infiltración al colar algunas piezas del repertorio típico del tango en el anticuado "musicalio" de la estación, y ensaya en los bailongos de la capital los pasos aprendidos en las pistas de su juventud. Además, propaga su magisterio, sobre todo en el personaje de Neuco, a quien instruye en la ética

y en la poética del tango, a través de la escucha atenta de esa música, de la conversación filosófica y del análisis de las palabras. Neuco se siente absorbido por ese universo emocional, incorpora las enseñanzas del tango: las muestras de coraje, la exaltación de la honra, la venganza como marca de justicia, la práctica del duelo, el orgullo ante las heridas de la existencia, la pretensión de no claudicar ante la ambición. También la veneración del cariño filial y de la amistad. El tango se constituye en la novela, a través de la pedagogía de Nígolo, como "un código poético de la buena voluntad y el valor" (54), donde mucho de lo que se realza constituye un cultivo de la masculinidad y un pacto entre caballeros, que, cuando se rompe, debe condenarse en términos de deslealtad y traición.

La segunda forma de resistencia está expresada por Neuco, que explora la posibilidad de un exterior-interior, un otro lugar sin salirse de la lengua y sin terminar por destruirla. Cuando Nígolo exclama que las palabras están tan manoseadas que son "moneda vencida", el joven se opone y reivindica su confianza en la comunicación lingüística, en uno de los primeros gestos de distanciamiento del maestro. Neuco, que "tiene un don para las palabras" (14) y que además ha recibido otro legado, el libro-ofrenda del profesor, intuye que la resistencia no puede consistir en el gesto residual de atesorar una poética del pasado, sino que hay un modo creativo, y disruptivo, de habitar el lenguaje en el presente: aspirar a una lengua otra, capaz de volverse extranjera en su propio interior.

Neuco construye un especial vínculo con el lenguaje, que se desliza desde su función meramente instrumental y prosaica, donde las palabras son objetos de uso, transacción comunicativa e intercambio, hacia la exploración de su función poética. El protagonista realiza torsiones en la lengua sin llegar a destruirla por completo y sin renegar de la comunicación. Se empeña sobre todo en dos operaciones: en primer lugar, un ejercicio de búsqueda minuciosa de la palabra justa, que puede observarse cuando escudriña en "*Casos y cosas del idioma*" hasta dar con los términos aptos para la frase que necesita, y a la vez cuando multiplica las calificaciones —por ejemplo una serie de varios adjetivos o de sustantivos adjetivados—, como si la caracterización no pudiera acotarse en un sentido determinante.[75] En segundo lugar, realiza un ejercicio de

[75] Ejemplos de esto pueden observarse cuando pasa varias noches consultando su libro para encontrar los términos que cuadran para definir a Nígolo y finalmente no puede quedarse sólo con un adjetivo, sino

asociación, a través del cual conjetura vínculos variables y múltiples entre palabras e imágenes. De este modo, tensiona la función referencial del lenguaje, al dinamitar la relación entre las palabras y las cosas. El ejercicio de acoplamiento juega con la posibilidad de que cada cosa, cada imagen, cada recuerdo no puedan ser reducidos a lo único, sino que dispongan de más de un nombre y más de un título. Este uso del lenguaje, definido como "un baile de parejas rotativas" (46), en remisión a la danza, sorprende a Verdey cuando va a la estación de gasolina y Neuco, ingenioso, subvirtiendo las combinaciones previsibles entre verbo y objeto —por ejemplo, "bailar una canción"—, la desafía a bailar cosas visibles: " '¿Sabés bailar un coche?', le dijo. '¿Un cigarrillo? ¿Un sillón? ¿Un vaso de leche?' A Verdey le encantó la propuesta." (27). Ambos procedimientos, la selección y la asociación de las palabras, acercan a Neuco a la poesía. La experiencia del protagonista con las palabras está atravesada por las tensiones entre lo mismo y lo otro, entre la coacción y la creación, entre la amplificación de tópicos y eslóganes que intentan cubrirlo todo y la posibilidad de desvíos y juegos poéticos.

Finalmente, aparece otra forma de intransigencia, definida por Cohen como "el éxodo a campo raso", es decir atravesar los límites del lenguaje para llegar a una zona foránea, un afuera, "inmune a los virus de la prosa de Estado" donde es posible realizar "un arte del todo extranjero" (Cohen 2006: 8). Esta es la opción encarnada por Verdey, cuando cultiva una danza que se debate entre sus sentidos sociales y el vacío de significación. La protagonista realiza todas sus acciones cotidianas y domésticas bailando y también expresa de ese modo sus más disímiles sensaciones: "bailaba su exasperación", "bailaba su desconsuelo" (68). No puede, ni quiere, agregar frases o explicaciones a su baile: "No tenía más que decir" (69). Poco hábil para las palabras, Verdey termina por sobresalir "porque la rabia por la postergación y las penurias y la alegría de estar viva, y sobre todo la maravilla de que los humanos se expresasen, ella la expresaba bailando." (26). Lidera grupos de desocupados, de trabajadores, de mujeres de familia y los insta a hacer visibles sus protestas. Sus manifestaciones se basan en el despliegue de su danza que corta el discurrir habitual de los acontecimientos en los

que compone la serie "cauto, socarrón, cortés, sentencioso, estoico, íntegro" (49), o cuando para calificar a Baienas: "busca y rebusca en *Casos y cosas del lenguaje* hasta dar con las palabras aptas para la frase que necesita: "*Baienas: ricachón de memoria, asesino de sensaciones*." (98, cursiva en el original).

espacios públicos y privados —el centro comercial, la estación de gasolina, la autopista. Chiani considera que el baile imaginado por Cohen parece recoger el sentido que la danza tenía en las civilizaciones antiguas por su estrecho vínculo entre danzante y espectador y en general con la vida colectiva, donde la expresión del cuerpo tenía un efecto socializante y unificador y a la vez una función utilitaria —se danzaba para obtener fines determinados, como la curación de enfermedades, la victoria en los combates, una caza fructífera, etc. (2012: 474-475).[76] Rescato estos aportes, y además agrego que en la novela la danza adquiere, no tanto una función utilitaria inmediata, sino que es sobre todo una forma de acción política. La danza no es únicamente expresión de una consigna o un reclamo concreto —pedir fluido para las estufas del barrio o comida para las familias, reclamar un aumento de sueldo— sino más bien una forma de performatividad plural que tiene significado más allá de las palabras, o sin necesidad de recurrir a ellas, por la acción conjunta de los cuerpos que ocupan los espacios sociales que les son vedados y de ese modo ejercitan su derecho a la aparición. La danza de Verdey, al frente de acciones como una movilización callejera, el corte de la autopista, la toma de fábricas, instala los cuerpos en medio del campo político y, amparándose en su función expresiva, reclama condiciones económicas y sociales que hagan las vidas más dignas (Butler 2017). Es así como los cuerpos, reunidos, congregados, insumisos, en movimiento, danzantes, "dicen que no son prescindibles, aunque no articulen palabra" (Butler 2017: 26).

La contraposición entre el lenguaje como modo de dominación y las formas de resistencia se replica en los modos alternativos de construcción de las memorias. En Lamarta se viven tiempos de veneración y saturación de la memoria, que se torna la fuente privilegiada para construir las identidades, tanto individuales como colectivas. Las personan procuran individualizarse coleccionando cantidades de fotos de sí mismas, y veneran las imágenes de héroes, artistas, sacrificados para recordar lo que los constituye como colectividad. Proliferan los eslóganes, como "*La memoria es un arma cargada de libertad*", "*El que no recuerda repite sus errores*" (14, cursivas en el original),

[76] Además, Chiani propone que la danza de Verdey elimina la perspectiva unidimensional y el entablado clásico, en pos de una interacción más dinámica con un espacio abierto, ampliado y cotidiano. No es una danza abstracta y sin rasgos referenciales sino "una especie de expresionismo concreto en constante producción" (2012: 475-476).

que repiten una pedagogía de la memoria uniforme, normalizada, y a la vez vigilada constantemente por todos los miembros de la sociedad. De modo tal que el recuerdo se cristaliza, convertido en mecanismo de control, dominado por un afán de definición. Mientras la sobrecarga de memoria tranquiliza a muchos, porque les otorga lugares seguros donde reconocerse, a otros los agobia, por eso para contrapesar también existe un comercio del olvido a base de narcóticos como "Sinculpán, Todolvide, Mingase, Reidol, Liberone" (15).

La memoria pública de Verdey se sostiene en la construcción del mito de la santidad. Es una memoria masculina y falocéntrica, fabricada por Baienas, que puede hacer su versión de Verdey porque dispone del dinero para financiarla. Abrán se encarga de borrar toda reproducción de la imagen de Verdey en pos de la construcción de una memoria abstracta que la alude a través de elementos no figurativos, como las cintas danzantes. Lo que se recuerda no es su imagen física, tampoco su pasado rebelde y militante, ni siquiera su breve carrera artística como bailarina. La que se rememora es la Verdey adorada por Abrán, es la mujer objeto de deseo del varón, trofeo de conquista, disputada y venerada. La memoria se alimenta de las canciones compuestas por Baienas, es decir la reversión que el amante hace de la amada, donde el énfasis está puesto en las sensaciones y los deseos que ella le genera, por ejemplo: "*Yo me perdía bebiendo / el licor de tus caderas. / No sin razón dicen todos / que te llevo en mis ojeras. / Era el deseo imborrable / de tu boca inalcanzable*." (9, cursiva en el original).

La memoria abstracta se apoya en ciertos íconos materiales: la performance tecnológica y el santuario, todo construido por Abrán. Cada tarde se brinda a los conductores de la autopista un espectáculo que recrea la danza de Verdey: una pantalla en la que se proyectan una maleza de cintas sinuosas, lianas, algas, serpentinas, espirales que bailan, se ondulan, se despliegan y finalmente vuelven a enrollarse, todo esto al ritmo de los melonches románticos de Abrán. El santuario, en cambio, en las afueras del suburbio, es un espacio cerrado con forma octogonal, donde ocho columnas sostienen un techo con un agujero que posibilita la conexión entre las tablas del piso y el firmamento. En el centro del recinto, un exhalador, llamado Espíritu Verdey, despliega cintas luminosas como llamas verdes.

Aunque en principio esa evocación de Verdey es un proyecto de Abran, luego se convierte en una memoria ritual, un mito colectivo que aglutina al barrio y le otorga

cierta identidad auto celebratoria. Los habitantes de Lafiera contribuyen a que el recuerdo virtual de Verdey perdure, porque lo consideran parte del valor de su comunidad. Los adoradores van en peregrinación al santuario, llevan sus ofrendas —fotos, exvotos, dones, cartas y hasta comida—, hacen sus promesas, convencidos de que "Si cuidan a Verdey Verdey los va a cuidar" (17).[77] En este sentido, otro modo de la instrumentalización de la figura de Verdey es su conversión en santa capaz de realizar milagros, es decir su versión religiosa, la más resaltada por la población de fieles, aun cuando el cantante intente combatirla, impugnando el pensamiento mágico de sus seguidores.

Abrán no sólo crea una versión idealizada de Verdey, a la medida de su proyección amorosa, sino que además pervierte muchas de sus convicciones y de sus banderas. Porque si Verdey se oponía a los mensajes de las canciones y su prédica pedía a los jóvenes que no se dejen arrastrar por los destinos manifiestos, las letras de Abran la ponderan como la santa que ampara esas mismas acciones que ella denostaba: "*Vos vas a conseguir nada más / lo que al concheto le sepas robar. / Cuando pongas las bolas y el tesón / Verdey te va a dar un empujón.*" (18, cursiva en el original). "Esa porquería no es Verdey" (12), masculla Neuco que se opone a esta memoria ampulosa, que lo enfurece y lo atormenta. Para Neuco esa Verdey es inventada, una "mentira empalagosa" (19) y Baienas un "asesino de sensaciones" (98). De modo tal que se construye una disputa de versiones, y ante cada rasgo exaltado por la memoria ritual, Neuco contrapone su memoria de "la Verdey real" (12). Por ejemplo, si las canciones balbuceadas por los peregrinos en el santuario imaginan a Verdey como "Diosa, virgen, reina y heroína. Lejana y compañera" (65), Neuco se burla: "¿Virgen? ¿Lejana? ¿Verdey? Por favor. Nada más sensual e inmediato que Verdey." (67).

El protagonista se obstina en preguntarse cómo era Verdey en realidad y en construir una memoria sensorial y material que se elabora a partir de pequeños detalles de fuerte impacto, que asaltan a Neuco a modo del *punctum* teorizado por Barthes:

[77] Miriam Chiani vincula esta faceta de la caracterización de Verdey con la mitificación en nuestro país de las figuras más representativas de la movida tropical (2012: 453). Se refiere a las figuras de Rodrigo y Gilda, víctimas de muertes tempranas, en accidentes fatales que interrumpieron sus carreras en la plenitud de su éxito. Ambos artistas tienen sus santuarios, en las proximidades del lugar donde ocurrieron los accidentes, sus fanáticos se han convertido en devotos que realizan regularmente peregrinaciones, les ofrecen oraciones y los creen capaces de propiciar milagros (Chiani 2012: 453-455).

> Verdey, pedacito de uva verde. Un brazo de Verdey colgando de la cama y un mechón de pelo rubio entre el bretel del camisón y la cera del hombro. La gotita de saliva en la sonrisa de Verdey al despertar. La lengua de Verdey probando la salsa que después le daba a probar a él, y los pies bailando en una baldosa mientras echaba un poco más de sal. Todo en la luz escasa de la cocinita. Verdey y él mansillando de amor las grietas por donde chiflaba la parte fría del presente, incubando la parte tibia para que pariese un enigmático día de mañana (16).

El recuerdo de Verdey se va configurando, para Neuco, como una cadena metonímica de impresiones visuales. El *punctum* funciona por objetos parciales, fragmentos singulares e irreductibles a una totalidad: no el cuerpo entero, sino la descomposición en partes, que tienden a los extremos —un brazo que cuelga, los pies bailando—, y no el rostro completo, sino fracciones miniaturizadas —un mechón de pelo rubio, la gotita de saliva en la sonrisa, la lengua probando la salsa. Las imágenes de Verdey despuntan como una flecha que punza, lastima, al modo de una fulguración, un pequeño estremecimiento, una experiencia de mayor intensidad. Los recuerdos son inmotivados, aparecen solos, de manera aleatoria, afloran enganchados "al anzuelo de un detalle" (65). En este sentido, si recordamos la diferenciación entre *studium* y *punctum* que propone Barthes en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (2015), la memoria sensorial de Neuco produce un corte, una herida, o mancha, que interrumpe y confronta el otro memorial, compuesto de imágenes y mensajes codificados, hipersignificados, complacientes, cercanos al interés general y al adiestramiento.[78]

La muerte de Verdey y el proceso de duelo afectan a Neuco de tal modo que no puede seguir siendo el mismo. El protagonista sufre una transformación que significa en principio aferrarse a los maestros, los aprendizajes recibidos, las narrativas disponibles

[78] De un modo esquemático, podríamos decir que el *studium* está del lado de los signos, de la cultura y de la interpretación; en cambio el *punctum* se escamotea, no puede nombrarse. El *studium* se corresponde con el discurrir del interés general y del saber, mientras que el *punctum* tiene que ver con el corte, herida/ agujerito/ pequeña mancha: así, el *punctum* viene a dividir o escandir el *studium*, sale de la escena como una flecha y viene a punzar. Como consecuencia, hay una gradación en la intensidad de la experiencia: el *punctum* es un pinchazo, que despunta y lastima, es una experiencia potente. En cambio, el *studium* parece convocar una experiencia adormecida, narcotizada por la cultura, la moral y la política. La relación entre ambos conceptos, sin embargo, se da en términos de copresencia antes que de exclusividad y rechazo. Es decir, si bien existen fotografías en las que el *studium* no es herido por el *punctum* (la inmensa mayoría, dice Barthes), éste no se da en estado puro, en una hipotética fotografía absolutamente despojada de cultura. *Studium* y *punctum* se dan en la misma fotografía, el segundo desestabilizando las certezas y la complacencia del primero, y produciendo una experiencia intensa (Crisorio y Sánchez 2020).

para comprender el mundo y actuar en él, y luego, descubrir que todos esos códigos simbólicos son insuficientes. Quintana considera que en la novela "El tango, la cumbia, el *hip-hop*, el *rap*, el lenguaje de los medios de comunicación *performan* las vivencias de los desocupados, marginales o desamparados en el mundo de la alta tecnología." (2016: 787, cursiva en el original). Según Chiani, tango y cumbia villera entablan un *agón* en la interioridad del protagonista, la novela trabaja la pugna entre ambas manifestaciones musicales, de las que Cohen destaca los *ethos* que sus letras comportan (2012: 450). Esta disputa puede verse no solo en la contraposición entre Abrán y Neuco, sino también al interior de la subjetividad fragmentada del protagonista. Si en los primeros momentos de su vida pone en práctica la vida cantada por la cumbia, luego adopta el magisterio del tango, asumiendo como destinos posibles sus dos enseñanzas fundamentales: la venganza, como única respuesta admitida ante la traición, y la huida, para después volver al lugar de origen. Hacia el final, Neuco constata que estos dos comportamientos poco tienen que ver con su existencia, no alivian, no dan reparo ni consuelo. Cuando descarga su pistola contra Abrán, pero lo hiere sin llegar a matarlo, Neuco decide no completar el desquite, al comprender que la venganza no solo no satisface, sino que tampoco hace justicia. Entonces elige la segunda opción del magisterio del tango y decide huir bien lejos. Pero de camino lo intercepta el remolino de Verdey y, cuando está dispuesto a irse, finalmente se queda.

Neuco participa de las dos manifestaciones musicales, ambas lo constituyen y conforman su educación sentimental. Pero, si bien se ha acostumbrado a entrar y salir de las atmósferas del tango y de la cumbia, "ninguna de las dos le había parecido nunca un lugar, su lugar" (94). Hacia el desenlace del relato, Neuco constata que estos dos repertorios, con sus modos de subjetivación y sus códigos éticos, no se ajustan a su existencia, y además la empobrecen, porque degluten los momentos e irradian "una luz sin matices" (95). Son dos narrativas que organizan la experiencia en gramáticas previsibles: los roles están distribuidos dicotómicamente, los comportamientos dictados por la norma ética, las sensibilidades marcadas de antemano. Las dos cantan una loa a la venganza: la revancha social del joven que roba para redimir tantas carencias, el desquite del varón corajudo que no puede tener piedad ante la falta de códigos y la deslealtad. Frente a las éticas autoritarias y los mensajes prefabricados, Neuco escoge el delirio, avizorado como "la esencia de todas las cosas", "el constructor de los lugares

que no eran tango ni merigüel" (96). Ni el tango ni la cumbia, Neuco prefiere habitar el lugar donde esos dos repertorios dejan de sonar, un lugar por fuera de las determinaciones sociales, un páramo desierto donde es posible el brote imprevisto de los recuerdos y la recuperación de las sensaciones verdaderas.[79]

Avanzada la trama, se descubre que no todo está tan definido, ni es tan previsible, como pretenden las gramáticas culturales que se recrean. Los juicios, las valoraciones tajantes, los roles dicotómicos admiten al menos la duda. De ese modo opera lo abyecto en la novela, como una fisura, que disuelve los límites entre lo puro y lo impuro, lo moral y lo inmoral, lo real y lo virtual, lo verdadero y lo falso. En principio, porque, tal como desarrollé, los códigos éticos, que podían parecer opuestos o en disputa, se revelan igualmente insuficientes. Además, porque las memorias no se pueden impugnar o descartar con facilidad. Neuco comienza a dudar si Abrán conocerá alguna parte de Verdey que él ignora. Y efectivamente es así, porque Abrán descubre, en su último encuentro con Verdey, que ella es capaz de inmolarse para resguardar su intimidad. Además, porque la figura de Abrán tiene algunos matices, que permiten, al menos redimirlo. Su deseo de revancha es "sincero y justo", amasado en un origen de clase marcado por las carencias y el sufrimiento, y "éticamente era un hedonista", "no cometía otra maldad que exaltar a los demás con el despliegue de lo que él no habría hecho nunca" (41). Cree en las tonalidades emocionales y la policromía de su música, en "el poder curativo de los melonches y los merigüeles" y en que sus espectáculos, en los bailables de Lamarta, al exaltar el tambaleo eléctrico de los cuerpos, propician una de las pocas formas de felicidad en esa villa olvidada.

En su último encuentro, casi al borde de conmover a Neuco, Abrán le confiesa que no sabía que él era el novio de Verdey y repite: "Si yo hubiera sabido" (105). Además, se expone especialmente atento a sus afectos, cuando relata los motivos de la forma octogonal del santuario, dedicado a las ocho personas que fueron importantes en su vida, entre las que se cuentan Neuco y Verdey. Los personajes van mostrando que no

[79] También Isabel Quintana reconoce esta modificación de la función de este género musical en el relato: "El tango (otro híbrido), que ocupa largos parlamentos en la *nouvelle* y del que se nutre Neuco por un tiempo, se le revelará finalmente a éste como una lengua del pasado que es engañosa en cuanto a la plasmación de un *ethos* que crea un mito en torno a la revancha, cuestión emulada por Nígolo, un amigo tanguero quien finalmente se le revela como un estafador ideológico" (2016: 787, cursiva en el original). La autora destaca que lo importante es la idea de un movimiento continuo, de una suerte de musicalidad que es interna a algunos personajes y que los hace cambiar de signo (2016: 788).

son tan fácilmente clasificables en términos de buenos y malos, víctimas y victimarios, leales y traidores, emancipados y dominados. Los comportamientos, que intentan ser organizados por narrativas moralizantes, se manifiestan enigmáticos, inaccesibles, elípticos, y se corren siempre un poco más allá de los juicios lapidarios y de las condenas. Abrán y Neuco se constituyen como opuestos, pero a la vez como una especie de doble, espejo de dos caras, ambos atrapados entre la sumisión y la rebeldía, entre la ética que se imponen y lo que pueden hacer con sus vidas, ambos igualmente sucios, impuros, desamparados.

Las tensiones entre la contención y la diseminación de los sentidos se replican también en el plano compositivo de la novela y en la construcción de la voz del narrador. Con una evidente renuncia a cualquier pretensión de totalidad, la novela utiliza fundamentalmente los recursos del corte, la interrupción y lo fragmentario. Esto puede observarse en principio en la distribución del relato en breves capítulos, marcados con un subtítulo —en todos los casos de una única palabra—, que genera múltiples profusiones de sentidos, ya sea porque anticipa algún elemento del texto subsiguiente, porque lo condensa y resume, porque cifra alguna pista, o porque destaca algo central; de modo tal que promueve el interrogante sobre los vínculos entre título y texto. Otro modo del corte se produce al interior del relato por la intrusión permanente de dos tipos de discursos ajenos a la voz del narrador: las voces de los personajes, en ocasiones a través del discurso indirecto libre, pero la mayoría de las veces señaladas con verbos introductorios o el uso de la cursiva; las letras de tangos y de los "melonches" y "merigüeles" de Abrán "Chita" Baienas, en ambos casos marcadas tipográficamente con cursiva y guiones para indicar el cambio de verso.

La fragmentariedad también se observa en la construcción de las temporalidades: una linealidad del presente continuamente fracturada por la intercepción de escenas del pasado —que no aparecen por orden cronológico sino que alternan momentos anteriores y posteriores—, por las anticipaciones que adelantan el final trágico; y por las repeticiones de algunas escenas claves que se narran varias veces —el día que Verdey conoce a Neuco en la estación de gasolina, el incidente automovilístico. De modo tal que la novela realiza un juego con las temporalidades, finamente orquestado. La construcción del relato le imprime cierta intriga —que de alguna manera mima la preocupación de Neuco por saber qué pasó entre Abrán y Verdey—, y cierta tensión

narrativa, porque el motivo de la rivalidad entre los amigos y de la venganza instan al lector a querer averiguar el desenlace del conflicto. El uso de la elipsis agrega suspenso a la trama, ya que el episodio del accidente se menciona muchas veces, pero nunca se narra, sino hasta el final cuando Neuco interroga a Abrán y obtiene un relato de los sucesos desde su perspectiva. Sin embargo, esas expectativas del lector, más propias del relato clásico, se ven defraudadas: en el último encuentro de los jóvenes no se consuma la venganza, y la novela se desliza hacia otros problemas como la crisis que se produce en la subjetividad tras el acontecimiento dramático de una pérdida, la configuración de las memorias de los muertos queridos, los vínculos entre lenguaje y experiencia, de modo tal que tópicos como la revancha, el ajuste de cuentas y el castigo pierden relevancia.

Por otra parte, todos estos componentes que tienden a la diseminación del sentido y la presencia descarnada de la abyección son de algún modo articulados por una instancia narrativa omnipotente. El narrador sabe todo lo que piensan, sienten, hacen los personajes, sobre todo Neuco, que es la focalización que se sigue en la mayor parte de la novela, pero también Abrán y Verdey, y no solo relata los hechos sino que además, en muchas oportunidades, emite valoraciones sobre los comportamientos de los personajes, reflexiones sociológicas sobre la realidad de Lamarta, formulaciones de crítica cultural sobre la construcción de la memoria colectiva, las canciones de Baienas o el lenguaje de los jóvenes. La instancia narrativa se aproxima a los sujetos y las vidas abyectas, pero a la vez se distancia, promueve la hipersignificación pero también la contiene, con los subtítulos, las marcas tipográficas, la orquestación de las temporalidades y las disquisiciones reflexivas o valorativas del narrador. En este sentido, tal como adelanté en el apartado anterior, la novela desea y narra la abyección, pero a la vez la estiliza y la modera, sin permitir su desborde.

A través del afán de Neuco por descubrir a la Verdey real y venerar su memoria, y por atesorar los momentos de verdadero contacto, la novela problematiza los vínculos entre lenguaje y experiencia. El protagonista sabe que “las sensaciones se diluyen después de haber pasado” (90), y que la memoria debe ser cultivada para que los recuerdos no se disuelvan, se profanen o se pierdan. Con esta función, como postulé anteriormente, Neuco hace un ejercicio poético, donde las palabras reverberan por asociación y diseminación de los sentidos, intentando atrapar las sensaciones

verdaderas y las escenas compartidas con Verdey. Sin embargo, hay momentos en que intuye que las palabras no alcanzan, el lenguaje no puede traducir el carácter huidizo e intenso de la experiencia: “En la cabeza de Neuco se desataba una algarabía de detalles nítidos, cada uno con su sensación, herméticos a las palabras.” (97). El lenguaje no logra calificar a la verdadera Verdey: “¿sensual, aguerrida, incorruptible, sacrificada, traidora? No había palabras para la Verdey del fondo.” (112). De modo tal que aparece el deseo de un estado prelingüístico, donde la experiencia no haya sido constreñida por las palabras, rémora de un afuera de la interpretación racional y de los códigos culturales. El protagonista escoge el delirio, para “despertarse más cerca de la verdad, como si hubiese una verdad anterior a las palabras” (97). En la construcción de su memoria, Neuco privilegia esos momentos indiferenciados, que destellan un instante antes de ser capturados por las frases y organizados en conceptos: los sueños, los recuerdos todavía sueltos, el pensamiento cuando se acerca al delirio, como flujo caótico y desordenado.

En las tensiones entre lenguaje y experiencia adquiere un lugar predominante la presencia de la danza. Cuando Neuco compone su concepción de la vida como “una cadena real de momentos”, cada uno con su carga variada de sensaciones, se obstina en descubrir cuál es el elemento que mantiene la conexión de los distintos eslabones. Hasta que, bien avanzada la trama, el protagonista descubre que “si algo podía sostener la continuidad de los diversos momentos era el baile.” (68). Ante el carácter enigmático de la danza de Verdey, Neuco opera como un codificador de interpretaciones. Pretende explicar a Verdey los significados de su propia danza, con hipótesis sociológicas, externas al baile en sí mismo, pero definitivamente falla: “quiso persuadir a Verdey de que los quiebres de su cintura eran *la conciencia* del lugar donde vivían. Ella arrugó la boca pálida: El baile no quiere decir nada, Neuquito.” (69, cursiva en el original). Y si, tal como expuse, las palabras son insuficientes e indignas para traducir el misterio de Verdey, al final Neuco vislumbra que “sólo bailando habría podido alcanzarla” (112). Mientras en Lamarta acontece la proliferación demencial de eslóganes, el cultivo de una memoria anquilosada y la exaltación de canciones furiosas, y prevalece una experiencia entumecida, anestesiada, inmóvil; la danza se manifiesta como punto de fuga que corta el discurrir de los mensajes cristalizados por la cultura, como algo cercano al vacío, refractario a la significación, como engarce de los momentos intensos y vitales, y como sensación de existencia que desborda.

Otro de los modos en que se manifiesta la tensión entre experiencia, memoria, lenguaje y silencio es a través de la aparición fantasmática del remolino de Verdey, que acompaña a Neuco durante todo el proceso de duelo, como una presencia volátil, luminosa, intermitente, una menuda agitación del aire, que no termina de mostrarse ni de definirse. El protagonista cree que quiere decirle algo, contarle un secreto, dejar un mensaje que permita entender las cosas, pero "el remolino no logra expresarse" (78) y acrecienta la furia de Neuco contra su silencio recalcitrante: "Verdey, muda traidora", le dice (100). La aparición es evasiva, se acerca y no deja de escamotearse contantemente. Hasta que Neuco intuye que tal vez el fantasma de Verdey esté esperando "que lo acepte como un simple remolino, una sugerencia, el último regalo que puede dar alguien que se fue." (90).

En su educación sentimental, Neuco ha adquirido algunas claves que le permiten transitar el dolor de la ausencia. Desgajado de los códigos éticos y las pedagogías heredadas, aprende a suspender el juicio, aplacar la afición por traducir la experiencia en palabras y conceptos, habitar el vacío de significaciones, encontrar sosiego en lo que se mueve, huidizo e incierto: la danza, un simple remolino, el silencio. En la última escena de la novela, se concentran estos aprendizajes y se cierra el ciclo del proceso de duelo, permitiendo la catarsis y la regeneración del protagonista. En las afueras del santuario, Neuco invoca una vez más la aparición de Verdey, con un disparo apaga el ruido estridente de las canciones y, en la tiniebla mojada, entre relámpagos, se entrega al juego del remolino, que se acerca a provocarlo y luego se retrae, cuando él intenta tocarlo. El remolino hace sonreír a Neuco y además lo salva, porque lo insta a moverse en el preciso momento en que un rayo podría haberlo matado. Además, acontece otro elemento sobrenatural: la aparición de la imagen de San La Muerte, que permite la conexión entre el Neuco actual, afectado por el duelo pero a la vez transformado por la experiencia, y el Neuco del pasado, un joven perturbado ante la posibilidad inminente de la muerte. Recuerda la frase "Buen rayo te parta", que leyeron con Abrán en el pedestal del santo; entonces el presagio de San La Muerte es resignificado por la presencia del remolino: "El rayo no habría podido no partirlo si él no hubiera dado un paso hacia el remolino. O sea que fue la intención de bailar por una vez en su vida lo que lo mantuvo entero." (111). El proceso final implica un deslizamiento desde las palabras hacia la danza, desde los destinos predeterminados hacia la vida como cambio y devenir,

desde la búsqueda de respuestas hacia la aceptación de la incertidumbre, desde la interpretación racional hacia la experiencia mística y la epifanía.

La novela construye una última torsión en las relaciones entre lenguaje y experiencia, propiciando el tránsito entre la suspensión del lenguaje y el prodigio de la narración. El fantasma de Verdey le demuestra a Neuco que debe regresar a su casa, a su lugar de origen, a su don por las palabras, porque aún le queda una historia por contar: "El remolino ha mermado su flirteo, como queriendo acompañarlo en ese divague difícil; como diciendo que si alguien tiene una cosa que contar es él, Neuco." (111). El protagonista descubre que, cuando acontece la sensación verdadera, cuando ha logrado conectarse con la danza del remolino, todo eso que le ha pasado urge por ser comunicado. La vivencia tanto se sabe indiferente al lenguaje como clama por la palabra que la convierta en relato. El remolino de Verdey le deja a Neuco una misión: transmitir a los otros su experiencia de trance. Y el protagonista sabe que esa ofrenda, en su subjetividad y su historia, solo puede estar hecha de palabras poéticas.

3.4. La fuerza de juntarnos: *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara

La Virgen Cabeza transcurre en un futuro más o menos cercano —se mencionan algunos personajes de la cultura popular argentina, como una Susana Giménez envejecida o la muerte de Diego Maradona— por tanto, se configura como imaginación del presente tensada al porvenir, donde las desigualdades económicas y sociales se continúan reproduciendo y se trazan en las fragmentaciones espaciales y en las disputas por los territorios urbanos. Lejos de intentar una representación verosímil de lo social, la novela trabaja las tensiones entre representación y des-realización, entre lo posible y lo increíble, entre lo figurativo y la desfiguración.[80] Y lo hace a partir de la construcción de una poética de la desproporción hiperbólica y del oxímoron. Una narrativa donde

[80] "Una trilogía oscura" fue la definición que esbozó Gabriela Cabezón Cámara, y luego fue reproducida por la crítica, para pensar la primera zona de su producción: *La Virgen Cabeza* (2009), *Le viste la cara a Dios* (2011) y *Romance de la Negra Rubia* (2014). Nora Domínguez ha confirmado esta definición en "Historia de una transformación", reseña publicada en *Revista Ñ* del diario *Clarín* el 6 de mayo del 2014, donde postula: "Con *Romance de la Negra Rubia*, una novela sobre cómo se construye el poder, Gabriela Cabezón Cámara cierra lo que llama su 'trilogía oscura'". Para un estudio de la poética de Cabezón Cámara, de los rasgos sobresalientes de su narrativa y de los cruces con la violencia de género, se pueden consultar las intervenciones críticas de Nora Domínguez: "Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres" (2013), "Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara (2014a), "La trilogía de Gabriela Cabezón Cámara: entre el enclave formal y la sedición de los cuerpos" (2014b).

conviven las referencias al arte clásico y contemporáneo, la literatura culta y canónica, las alusiones mitológicas, la tradición de la gauchesca, la cultura de masas, las creencias y religiosidades populares, las voces plebeyas; donde además se yuxtaponen materiales estéticos, lingüísticos, literarios y musicales diversos, lenguas propias y extranjeras, ritmos, rimas y prosodias poéticas, componiendo una escritura mestiza que barre las jerarquías culturales y privilegia la experimentación y la mezcla. En este sentido, se ha pensado la literatura de Cabezón Cámara como un "barroco miserable" —según una expresión formulada en la misma novela: "En el barroco miserable de la villa […] todo era posible" (111)— (Marguch 2013, 2014; Altinier 2021), "una máquina barroca de hacer delirar la lengua" (Rodríguez 2022: 207), "un barroco popular" (González 2012), "un neobarroso desde el conurbano" (Altinier 2020), en continuidad con la poética neobarrosa de Néstor Perlongher, o un "barroso feminista", que reactualiza varias tradiciones de la violencia y de la literatura política, con una prosa que "excede, gasta, abunda en focos de abyección para combinar los altos y bajos de una estética neobarroca que pone en funcionamiento diferentes sistemas de referencias" (Domínguez 2012: 2).

Cleo es la travesti que se ha convertido en líder y santa, mezcla de Eva Perón y las divas de la televisión, puro glamur, con "la peluca lacia y rubia que la hace parecer una especie de Doris Day de albañilería" (19), apretados pantalones de *animal print* y los tacos enterrados en el barro de la villa.[81] Tiene "delirio de joya", "de zafiro puto" (115). La estatua de la Virgen Cabeza, que le hizo un albañil agradecido, es "medio cabezona, narigona, un poco raquítica, con una cruz en la diestra y un corazón en la siniestra" (34-35).[82] Y hacia el final, Cleo invierte todo su dinero para realizar, en la sede de Rolex en

[81] Rodríguez considera que las performances de la protagonista están contaminadas por el "*look* Eva Perón": "Evita vive en la teatralidad práctica de Cleo, con el pelo recogido en un rodete y todo el repertorio gestual que inscribe su diferencia sexual en el campo del peronismo y la asistencia social" (2022: 203). Agrega que Cleo se diferencia de las referentes territoriales del peronismo más tradicional, caracterizadas como madres puras y virginales, en contraposición, la protagonista puede vincularse con la representación construida en el cuento "Evita vive" de Néstor Perlongher: "una Eva lumpenizada, sexualizada y fiestera, salida de las luchas y protestas populares de fines de los 60 y comienzos de los 70", "que baja del cielo para rodearse de una alegre multitud de putas, locas, drogones y chongos" (Rodríguez 2022: 204).

[82] Se ha reparado en los juegos de sentido y las alusiones que suscitan los nombres utilizados en la novela. Según Maradei (2018), el apodo de la Virgen Cabeza y el título mismo de la novela suponen una provocación en tanto recuperan un modismo despectivo adjudicado a las clases populares y lo transfieren como advocación apócrifa de María. Maradei reconstruye las derivas del término: en la comunidad lingüística rioplatense el sustantivo "cabeza" adjetivado retoma una expresión que deriva de "cabecita negra", una locución que apareció en la ciudad de Buenos Aires en la década de 1940 cuando comenzó la

Suiza, una catedral portátil que alberga una escultura de la Virgen: hilos de oro para la cabellera rubia, diamantes para la dentadura, rubíes para los labios y dos zafiros gigantes para los ojos azules. Puro lujo para este diminuto altar hecho del engarce de piedras preciosas.

En el ritual religioso presidido por Cleo no solo se venera a la Virgen, sino que también se convocan otros santos locales y transnacionales: la Difunta Correa, el Gauchito Gil, Catalina de Siena (patrona de Roma), el doctor Pantaleón, San Malverde (patrón de los narcos mexicanos) y Juana de Arco avanzan como momias de colores sobre las espaldas de las travestis hacia el lugar de reunión, concentrado en una pira funeraria. Las esculturas de los santos, todas igualmente raquíticas, con cuerpos débiles, con cabezas enormes y desorbitadas, se destacan por la desproporción, que, según la narradora, es necesaria para expresar la esperanza de los pobres, dispuestos a creer que hay una salvación para ellos.[83] La entrada a El Poso está presidida por un arco que da la

gran migración interna desde zonas rurales de las provincias hacia la capital con el fin de encontrar trabajo, de la mano de la industrialización promovida por el primer peronismo. Agrega que "la expresión fue utilizada para denominar a esos migrantes de ascendencia indígena con un sentido fuertemente peyorativo y pervive hasta la actualidad en el discurso de sectores medios y altos que lo utilizan para denominar despectivamente a sujetos de clase trabajadora y tez oscura" (2018: 123). Podemos mencionar también la referencia al cuento "Cabecita negra" de Germán Rozenmacher que retoma el tópico de la invasión y se apropia del término para exponer las representaciones de los sectores populares en tanto "otros" amenazantes. González formula que el nombre "Cabeza" está marcado por la polisemia: "Virgen de los cabezas o cabecitas negras, Virgen cabecita negra también", y además "Virgen reducida a una de sus partes, solo cabeza, miembro cortado, […] que no deja de recordar, en esta novela plagada de referencias mitológicas, la cabeza de otro poderoso monstruo auxiliar: Medusa" (2012: 71). Por otra parte, Tozzi llama la atención sobre el nombre de la villa: "*El Poso*, con s, lo que agrega un plus de significación por el juego entre *poso* y *pozo*" (2015: 422, cursiva en el original, 2017: 83). Según la autora, la geografía del lugar remite a la zona del bajo, al pozo, donde se acumula el agua durante las lluvias y también donde suelen ubicarse los barrios marginales en los conglomerados urbanos. Sin embargo, el término también se refiere al sedimento que queda en el fondo —el poso—, el resto desechable: "La villa se ubica en la parte baja de la zona y remite a las capas ubicadas en la parte inferior del estamento social." (Tozzi 2015: 422, 2017: 83).

[83] Los usos, apropiaciones y resignificaciones de la religiosidad y de la figura de la Virgen María en *La Virgen Cabeza* han sido abordados por varios estudios críticos. Tozzi compara el culto a la Virgen que aparece en la novela con la santificación que hace la cultura popular de personajes que la representan, como el Gauchito Gil, la Difunta Correa, los cantantes Gilda y Rodrigo, o personajes del entorno que son elevados a la categoría de santos milagrosos, como el Frente Vital, protagonista de la crónica *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003) de Cristian Alarcón (2015: 425, 2017: 85). Agrega que los habitantes de la villa recuperan la religiosidad como práctica comunitaria que refuerza el sentido de pertenencia y la resistencia contra un entorno que los excluye. Néspolo (2013) considera que, a lo largo de la primera década del siglo XXI, se publicaron en Argentina una serie de textos con temáticas centradas en torno a la religiosidad popular y que además se caracterizan por acudir a referencias de la cultura mediática para crear suspenso en la trama, por ejemplo, en *La Virgen Cabeza*, Susana Giménez, la diva mediática, es sanada milagrosamente por la mística travesti. Néspolo postula que Cabezón Cámara "rescribe el culto mariano desde una perspectiva lésbica" (2013: 130). La novela recuerda el culto a la Difunta Correa y homologa su imagen al ícono de la Virgen y a ésta con las "travestis villeras", de modo

bienvenida en letras coloridas, sostenido por palomas de cemento, que son "como unas pelotas aplastadas, con alitas" (38). La villa es un laberinto surcado por "pasillitos llenos de mierda", con las viviendas armadas con retazos, como ladrillos de diferentes clases y tamaños y pedazos de chapa (86). Cuando el barrio se organiza en torno a icticultura, la decoración se concentra alrededor del estanque, que se vuelve un jardín de flores y un santuario en el que la estatua de la Virgen es escoltada por cuarenta santos de diversas procedencias y tradiciones religiosas. El estanque está bordeado por decenas de ficus y miles de latas de malvones, alegrías del hogar, petunias, prímulas y tulipanes, una vegetación frondosa y colorida que acompaña la multiplicación exacerbada de los peces. Las descripciones de los personajes, de los objetos, de los espacios desarman las contraposiciones entre lo formado y lo deforme, lo bello y lo feo, lo simétrico y lo disimétrico, lo armónico y lo inarmónico, y lo hacen componiendo síntesis inusitadas donde los opuestos pueden yuxtaponerse y coexistir. Además, las descripciones tienden hacia la hipérbole, se destacan por la ornamentación y el barroquismo, como una afrenta a la sencillez.

Las caracterizaciones de las protagonistas ponen en el centro de la subjetividad la capacidad de variación de los cuerpos y de las vidas. En el "Prólogo" a *Ensayos sobre biopolítica*, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez postulan que "Nunca sabemos a priori aquello de lo que un cuerpo es capaz" (2009: 23). Los autores reflexionan sobre la

tal que el régimen estético presentifica desde la religiosidad *kitsch* las demandas de las minorías sexuales (Néspolo 2013: 130). Marguch (2013) también estudia los usos de la religión que es resignificada en la novela a través de una estética *kitsch*, de la clave paródica e irónica y de lo carnavalesco. Propone que lo religioso es enunciado a partir de una retórica de lo milagroso y que inaugura la época del buen vivir: "la religión es parte de la fiesta y del carnaval que mantienen unidos a los habitantes de la villa" (2013: 97). En este sentido, la religión se despoja de su función normalizadora, es más una fuerza que propende a la unión que un código moral. Adur Nobile (2018) formula que la obra de Cabezón Cámara, así como también la de Oyola, que analiza comparativamente, despliegan y recrean numerosos elementos del discurso y la imaginería católica (vidas de santo, oraciones, canciones de misa, misterios del rosario, tradiciones orales, ritos), constituyendo un trabajo intertextual como rasgo distintivo de sus poéticas. El autor agrega, además, que estas obras muestran un ímpetu profanatorio y un tratamiento irreverente del discurso católico, que abarca desde una perspectiva crítica o herética, que pone en juego interpretaciones alternativas de la tradición, hasta un tratamiento blasfematorio, que consiste en poner en contacto lo divino con el lenguaje más bajo, vulgar y grotesco (2018: 46-47). Específicamente respecto a *La Virgen Cabeza*, Adur Nobile plantea que varios fragmentos reescriben algún pasaje bíblico —como, por ejemplo, la destrucción de la villa que puede leerse en diálogo con el relato evangélico sobre el prendimiento de Jesús en el huerto de los Olivos—; y que plantea posiciones heterodoxas en relación con el lugar de la mujer, la concepción de su sexualidad y las relaciones entre fe y moral: "En esta reescritura *queer* no solo hay un componente provocador —blasfemo— sino una mirada sobre la identidad femenina y la idea de maternidad —virgen y abnegada hasta el final— que propone el cristianismo, contra la que se afirma una pasión amorosa, que se aleja de los cánones heteropatriarcales" (2018: 48).

emergencia de la vida como fuerza que atraviesa las construcciones normativas del individuo y de lo humano, y que las amenaza con su pura potencia de alteración. En *La Virgen Cabeza*, lejos de quedar constreñidas en los confines de una identidad, o en un modo limitado y definido del ser, las protagonistas muestran, en primer plano, la intensidad virtual de una vida desustancializada y abierta, que puede mutar en cada una de sus expresiones. Los cuerpos de Cleo y de Qüity aparecen como pura diferencia, como poder virtual de devenir, y a la vez experimentan múltiples conexiones, se entregan a la capacidad de afectar y ser afectadas, a los encuentros y la creación de nuevas relaciones (Giorgi y Rodríguez 2009: 22-23).[84] Sus vidas se resisten a los mecanismos de inscripción y de sujeción de lo vivo, se desajustan, se desvían, se agrietan y se fugan. Ni siquiera ellas logran prever el deslizamiento de sus trayectorias: "¡Y mirá cómo terminamos, mi reina! ¿Vos te lo imaginaste alguna vez? ¡Madres de familia con deck al Caribe y fama internacional!", dice Cleo, interpelando a Qüity (23).

En los dos casos es sobre todo un episodio de violencia extrema lo que posibilita el trance hacia otro modo del ser. Cleo pasa una noche en el calabozo, donde sufre una violación por parte de todos los policías e incluso los presos, además de ser agredida y golpeada ferozmente. Allí, al borde de la muerte, recibe la primera visita de la Virgen, que la limpia, la cura y le aconseja que tiene que cambiar de vida. Esto puede conectarse con un episodio de violencia anterior, cuando a los doce años su padre, como castigo por su identidad de género, le dio una golpiza tan brutal que debió ser internada, dejándole una renguera como secuela. La visión de la Virgen repliega el tiempo hacia atrás y logra sanarla de las heridas del pasado, además de resignificar el porvenir. Los guardias se quedan estupefactos cuando la encuentran espléndida, en el calabozo todo limpio, desayunando un té con leche y medialunas que le dejó la Virgen, y después la ven salir, caminando, sin su renguera habitual, "como una reina, sin marcas, como para la tele" (36). Luego de ese episodio, asume una militancia con fuertes dosis de liderazgo

[84] Fernández (2018) también ha destacado esta capacidad de mutación de las subjetividades en la obra de Gabriela Cabezón Cámara; además de la movilidad que opera en las tramas como un modo de acción estructural. Considera que los sujetos de las novelas construyen su discurso no solo al margen de la ley, sino también del principio identitario de unidad: "Los personajes cambian, por contingencia y por elección; o mejor, porque deciden, en la fugacidad de un instante, el signo definitivo de sus vidas." (2018: 112).

y atracción entre los habitantes de la villa. De modo tal que Cleo atraviesa un proceso de autoconfiguración, no exento de caídas, donde se construye el mito de su santidad.

Al inicio de la trama, cuando Qüity se dirige con su auto por la autopista hacia la villa, se cruza con el cuerpo de una mujer prendida fuego: "una llamarada humana corriendo una carrera epiléptica, con movimientos imposibles para un cuerpo humano y con un grito desgarrador" (42). La escritora baja del auto, abraza a la chica, la acuna, intentando protegerla, y finalmente le da un tiro de gracia. Luego averigua que era una joven víctima de trata que, en su intento por escapar del cautiverio, fue castigada y calcinada por la Bestia, líder de la agencia de seguridad privada más fuerte del conurbano y mandamás de la prostitución en la provincia. Este acontecimiento significa una bisagra para Qüity que, acostumbrada a ser mera observadora de los hechos, se vuelve activa, implicada, tocada por los acontecimientos, instaurando un lazo de comunión con los sujetos oprimidos que luego se va a acentuar a partir de su vida en la villa. El cuerpo en llamas de la chica no solo la insta a actuar para reparar el daño, sino que además se torna su ceremonia de iniciación. La narradora hace alusión a un tránsito "al otro lado", que significa dejar su estado anterior —"me fui de mi vida para siempre" (43)— e ingresar al territorio villero, a un nuevo modo de habitar el mundo, adaptándose a sus tácticas y sus estrategias: "Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera." (49). Los dos episodios señalados, situaciones extremas de violencia de género que ponen a las protagonistas al límite de lo que pueden soportar, se constituyen a la vez como plataformas de mutación de las subjetividades y de los cuerpos, como ritos de pasaje a partir de los cuales las vidas se afirman como políticas del cruce.

Paul B. Preciado, en las crónicas compiladas en *Un apartamento en Urano*, considera que los procesos de cruce son los que mejor permiten entender la transición política global a la que nos enfrentamos. Destaca a la migración y al cambio de sexo como dos prácticas de cruce que, al poner en cuestión la arquitectura política y legal del colonialismo patriarcal, de la diferencia sexual y del Estado-nación, sitúan a un cuerpo en los límites de la ciudadanía e incluso de lo que entendemos por humanidad (2019: 29). Migrantes, refugiados, personas trans, "todos ellxs cruzan la frontera. La frontera los constituye. Los corta y los destituye. Los atraviesa y los revienta. Viven en el cruce." (Preciado 2019: 46). Las protagonistas de *La Virgen Cabeza* eligen el cruce como espacio

para habitar, hacen del tránsito un modo de subjetivación, al mudar sus identidades y sus cuerpos, y volverse disidentes del sistema de sexo-género y de la ficción de normalidad. Su nomadismo se replica en diversos planos: la transformación en su identidad de sexo-género, en la experiencia amorosa y en la construcción de lo familiar, su cambio de nombre y de identidad civil para poder huir del país y la experiencia migrante son las dimensiones más evidentes. Pero a la vez aparecen micropolíticas del cruce: un nomadismo en la configuración de las subjetividades que las vuelve móviles y metamórficas. Si el régimen político, sexual, ecológico criminaliza toda práctica del cruce, confirma las fronteras y las ficciones normativas de lo único —una única identidad, una única lengua, una única cultura, un único nombre—, las subjetividades y las vidas que se narran en la novela demuestran procesos constantemente cambiantes de subjetivación y de creación de sociedad (Preciado 2019: 35).

La trayectoria de Qüity implica un desplazamiento desde un vínculo predominantemente cognoscitivo, utilitario y calculador con el mundo hacia un vínculo corporal y deseante, solidario y empático, tramado por la capacidad de ser afectada por los otros. En un primer momento, Qüity se acerca a la villa por un interés particular, para escribir una crónica y ganar el premio de la Fundación Novoperiodismo. Esto es percibido por Cleo quien la increpa: “en esa época te podía la ambición, pensaste que tenías la nota del año”, “para vos éramos tus gallinas de los huevos de oro” (77-78). La periodista mantiene una distancia y una curiosidad exotista: “tenías zapatillas y pantalones de aventura, la misma clase de ropa que te ponés ahora para ir de vacaciones a la selva; te creías que ir a la villa era ir de safari” (22). Si en un comienzo observa con mirada culta, letrada, racional y cientificista las prácticas religiosas y culturales de la villa, luego esa percepción extrañada va cediendo para comenzar a mimetizarse y participar de una pragmática vitalista villera. Mientras todos rezan y repiten las oraciones que se saben de memoria, Qüity prefiere quedarse afuera del ritual, con un gesto de censura e incomprensión. Pero después se va entregando a la mística sagrada del momento: “Al rato dejé de pensar y me dejé arrullar por las avemarías y me acordé de mí en mi época de Dios” (69). La protagonista, que se acerca a la villa más bien descreída, va dejando atrás su escepticismo y las posiciones tajantes, comienza a permitirse la incertidumbre: “¿Existirá la Virgen y le dará por los clásicos y las putas pobres?” (17). Durante su estadía en la villa, más bien celebra los dones espirituales de Cleo, su función de médium de los

milagros y los consejos de la Virgen, la lengua —esa mixtura entre rioplatense orillero, español medieval, pasajes de la Biblia, citas de las cantigas de Alfonso el Sabio y de la Odisea— con que compone sus plegarias.[85] De modo tal que, en lugar de censurar lo sobrenatural, la narradora participa de esa configuración del mundo, lo que otorga a la narración el componente de un maravilloso aceptado por los personajes y por el nivel de la enunciación.

Por otra parte, si en los comienzos se resiste a la estupidez de las letras del reggaetón, luego el ritmo se le va metiendo en la lengua y en el cuerpo: "a mi carne le gustaba ese ritmo emputecido y me emputecía yo también", "disfrutaba del asado meneado", de "cumbianchar" y de "perrear" (114). Qüity se va involucrando con lo que sucede en la villa, instaura lazos de identificación y de cariño con los otros, cultiva un sentido de pertenencia. Se va sumando a las celebraciones y a las fiestas, se deja llevar por el encuentro gozoso de los cuerpos, por el baile y el sexo; se abisma hacia la religiosidad y la comunidad promovidas por el liderazgo de Cleo. De este modo, su trayectoria vital se desliza de testigo curiosa a una práctica de la inmersión, de la distancia a las afectividades, del racionalismo cientificista y ateo hacia las posibilidades de la comunión mística, las profecías y las plegarias; desde la supremacía de la mente a un estallar de las sensaciones corporales; de la sexualidad heteronormativa a la experiencia sexo-disidente. Porque se va sintiendo cada vez más atraída por Cleo: "me calenté con mi objeto de estudio", dice Qüity, mientras la persigue con el micrófono en la mano para escuchar sus teorías y sus cuentos. Y cuando escribe su historia, no duda en afirmar que "la semilla del amor se hizo en la villa" (115).

Sin embargo, el romance se concreta mucho después, luego de la masacre y la derrota, cuando Cleo encuentra a Qüity deshecha de dolor y se empeña en consolarla, con canciones de Gilda, con caricias y besos que terminan en una escena de sexo y llanto catártico: "Dos animales desesperados que se frotaban y se embadurnaban y lloraban y se abrazaban y se sentían latir como quien se aferra a la vida." (141). Para Qüity, esto significa el desgarramiento de las certezas en que se aferra su subjetividad, figurado con una serie de imágenes que aluden al cataclismo: "Algo se me rompió, se abrió como se

[85] Tal como veremos más adelante, la participación en la religiosidad de la villa por parte de Qüity va a tener una ruptura en el momento de la masacre, episodio a partir del cual vuelve al escepticismo y comienza a regañar a Cleo por confiar en la Virgen y en sus cuidados.

abre la tierra cuando se le mueven las placas, se quebró, se rajó como se rajan las paredes de un dique por la presión del agua, se partió, se astilló como un vidrio de un piedrazo, se vino abajo como un edificio bombardeado" (140). La fuerza del deseo rompe, quiebra, raja y astilla los regímenes normativos que constriñen las identidades y se habilita el éxtasis de un cuerpo por fuera del binarismo de género. Este amor también es sísmico para Cleo, generando una nueva transformación, porque, tal como ella expresa: "nunca se le había dado antes por el lesbianismo" (145).

La maternidad y la construcción de una familia disidente son otras de las prácticas del cruce que se observan en *La Virgen Cabeza*. Las configuraciones de la maternidad exploran las tensiones entre disposición biológica y dispositivos culturales. Según Silvia Tubert (2009), la maternidad es una función construida como natural y necesaria por un orden cultural y contingente. La autora aclara que, si bien el cuerpo materno tiene una realidad biológica, no tiene significación fuera de los discursos sobre la maternidad:

> Las representaciones o las figuras de la maternidad, lejos de ser un reflejo o un efecto directo de la maternidad biológica, son producto de una operación simbólica que asigna una significación a la dimensión materna de la femineidad y, por ello, son al mismo tiempo portadoras y productoras de sentido (Tubert 2009: 208-209).

En *La Virgen Cabeza*, la maternidad no está narrada solo desde la vivencia de Qüity, que gesta en su vientre a María Cleopatra, sino también desde la percepción de Cleo que reconstruye su propia imagen de madre y a la vez evalúa el comportamiento de su pareja. La narración de Cleo replica muchas de las concepciones culturales más difundidas sobre la maternidad, en dos sentidos predominantes: como auto proyección idealizada y como juicio condenatorio. De este modo, con esta operación dialógica, la novela exhibe cómo el orden simbólico crea representaciones, imágenes y figuras que imponen discursos y prácticas sobre la maternidad. Según la mirada de Cleo, cuando se encuentran en Miami, Qüity no desempeña adecuadamente sus funciones:

> como si tuviera poco con María Cleopatra, que ni bola le das vos (24)
> si la nena cree tanto en Dios, será porque se la pasa conmigo y vos no le das ni bola (76)

> Porque hay que decir que, aunque sos un desastre con María Cleopatrita, no sé qué sería de la nena sin mí, le diste la teta casi un año. Después la tratás como si fuera una muñeca o una ocupación, como tratás vos a las cosas: la querés porque te quiere y te necesita pero no te la aguantas por lo mismo. No importa, igual estoy yo (92).

Cleo repite la condena social a las madres que se ocupan poco o mal de sus hijos, como si la maternidad pudiera evaluarse según medidas cuantificables de dedicación y según los parámetros de las prácticas que el orden simbólico impone como mandatos —amamantar por tiempo prolongado, dar de comer, tejer la ropita. En ese ejercicio de reprobación, mientras Qüity es la que no hace nada, o la que actúa en forma desastrosa, ella se enaltece como la madre abnegada, que entrega su vida a la crianza y la atención de la niña, al "deber de cuidarla antes que nada" (17).

Sin embargo, en la subjetividad de Qüity podemos observar las tensiones entre los saberes, creencias y valores construidos sobre la maternidad con un efecto disciplinador y la experiencia de la maternidad tal como es vivida y sentida, en cuerpo propio y en primera persona. Cuando Qüity se descuida durante su embarazo —debe ser atendida y alimentada por Cleo—, cuando no soporta a María Cleopatrita y se aísla para no escucharla, cuando se permite no atender a su hija, o estar deprimida, triste, encerrada en el palacio, sin salir ni juntarse con nadie; cuando se concede la posibilidad de hacer esa "vida de monje" (27), o de abismarse hacia la locura, su experiencia se desajusta de lo que debería ser una "buena madre" según las gramáticas de la cultura, se corre de las acciones pautadas por el poder normalizador cuando asocia a la mujer con la maternidad como destino biológico y como única forma de vida posible.

En la novela, además, se configuran otros modos de establecer vínculos y de concebir las familias y las crianzas. En la villa, los roles de madres y de padres, de hijos y de hermanos acontecen al ritmo de las vivencias, no están previstos ni se sujetan a una determinación biológica, son espacios vacíos y variables que se van asumiendo según las ocasiones y los encuentros, los contactos, las afecciones y los deseos. Aparecen maternidades electivas, que se conciben por adopción y no por gestación. Qüity insiste varias veces en llamar a Kevin "mi hijito" y relata cuando él la señaló como su protectora, de modo tal que es el hijo quien engendró a la madre. El desgarramiento que provoca en Qüity la ausencia del niño —víctima del desalojo y asesinado por la policía— está

marcado por los vínculos entre maternidad y proceso de duelo, la muerte actúa como final y como comienzo: “Su muerte había terminado de alumbrar mi maternidad” (12). En la breve estadía en la casa del río, la bebé se le aparece a Qüity como un sueño dulce, como “una tortuguita”, para llevar en el bolsillo, para tener compañía; mientras en su vientre, con sus latidos, la ata a la vida y le permite reposar del dolor. Al igual que Kevin quien, al verla borracha y triste, la cubre completa con papel higiénico a modo de venda, la lleva hacia la cama y la acuna al ritmo de una canción. Porque los hijos también cuidan a las madres, en una alternancia de funciones, arropan y curan, propagan su abrazo como medio de salvación.

Además, otros personajes, el Gallo y la Colorada, se dedican a criar a todos los niños huérfanos de la villa. Wan, aun cuando no está seguro de ser el padre biológico de Kevin, le compra ropa y le manda bolsas de comida. Y Cleo cuida amorosamente a los habitantes de El Poso, saca las mesas a la calle para invitar a todos a comer. Se preocupa por los jóvenes, les da sermones para que hagan deporte y para alejarlos de la droga. Al desarticular los roles rígidos y la estructura de la familia nuclear, la villa deviene una familia ampliada, bajo el halo protector de una travesti, que oficia de madre, de santa predicadora y de reina glamorosa de la fiesta. La comunidad villera propicia el flujo de los cuerpos en posiciones móviles, alternativas y cambiantes; conformando una sociabilidad abierta y creativa.

Otras de las prácticas del cruce que se narran en la novela son la condición de refugiadas, la experiencia de clandestinidad en las islas del Delta y el posterior viaje a Miami. Las protagonistas atraviesan de modos muy distintos el tiempo posterior a la masacre, la espera en el río, mientras aguardan los pasaportes para huir del país. Qüity permanece ajena, indiferente a todo lo que la rodea, en un dejarse estar transida hacia la muerte, un estado de ensimismamiento e introspección. Cleo se mantiene activa y enérgica, “ella es pura alegría blanca y radiante y maricona y devota y enamorada y está siempre como entre boleros de novia camino al altar” (15); es quien se ocupa de las provisiones, de las comidas, del cuidado, de todo lo que necesitan para subsistir. Cleo reafirma su interpretación cristiana de la existencia, se construye sus “cuentitos de Kevin en un paraíso de PlayStations con pantalla gigante” (10). En cambio, Qüity se aleja de la cosmovisión religiosa, tal como antes de su ingreso en la villa, se torna escéptica y cuestiona las certezas teológicas de Cleo: “loca descerebrada, qué hacés rezando,

todavía podés creer pelotudeces y rezarle a ese pedazo de cemento de mierda" (140). Cleo no deja de llenar el mundo de palabras: recita, canta y reza, satura la experiencia de relatos susceptibles de explicar el dolor; mientas que Qüity se encierra en el silencio.

Durante la estancia en el delta, las figuras de Cleo y Qüity conforman una estética de los opuestos: vida y muerte, activismo enérgico y pasividad, saber cuidar y dejarse cuidar. Luego, ya instaladas en Miami, continúan demostrando disposiciones diferentes: Cleo con las ventanas abiertas y a los gritos, Qüity replegada en el salón, con las ventanas blindadas, en completo mutismo; Cleo disfrutando de su éxito en la televisión, Qüity abocada a la escritura de las memorias; Cleo como la santa que habla con la Virgen y diva del espectáculo, Qüity como "el monje", "la loca del desván", o "la maniática del bunker" (27-28). Sin embargo, si bien se reproducen algunas dualidades —exterior e interior, palabra y silencio, proyectarse hacia el futuro y quedar atrapada en el pasado—, esta lógica opositiva no es tan rígida como aparenta y presenta puntos de fuga.

Si la cultura funciona fundamentalmente a través de la construcción de pares dicotómicos, la novela trabaja la desestabilización de esa lógica hegemónica. Por un lado, porque atribuye los elementos de manera indistinta, desarma los pares varón y mujer, masculinidad y femineidad, concebidos en términos esencialistas, y de ese modo subvierte el régimen epistemológico y político binario. Una dicotomía implica que el par de conceptos es exhaustivo y excluyente, es decir que si un elemento pertenece a una categoría del par no puede pertenecer a la otra, instaurando además un principio de no contradicción (Maffía 2009). En cambio, en la construcción de las subjetividades que propone la novela los elementos no funcionan de manera excluyente, sino que más bien se imbrican y necesitan de su co-presencia. De este modo, los conceptos asociados a la femineidad y a la masculinidad —subjetivo y objetivo, emocional y racional, concreto y abstracto, privado y público, trabajo reproductivo y trabajo productivo, familia y Estado, cuerpo y mente—, que se han presentado como dicotomías, superpuestos al binarismo sexual, transformándose en mandatos culturales de género, se convierten en elementos que se yuxtaponen y se mezclan en una fusión impura y heteróclita. De allí que Cleo es la travesti santa, "una niña de Lourdes chupapijas, una santa puta y con verga" (31), la madre abnegada y la madre que abandona a su hija. Cleo lleva adelante las tareas de cuidado, el trabajo doméstico y a la vez lidera la organización cooperativa, las redes de productividad y las tareas de los habitantes de la villa. Qüity se encierra en el palacio de

Miami y a la vez sale de viaje hacia Cuba para buscar a su amada; se sume en el silencio, pero también es la compositora de la ópera cumbia, la voz elegida para comunicar las memorias de la villa y la escritora de la novela que estamos leyendo.

Entre la memoria del horror y los muertos como sombras, puede acontecer la alegría de estar vivas, como se observa en la escena del almuerzo en un bodegón del delta. Allí, toman ropas prestadas, Cleo con apretados Versace de volados y *animal print* y Qüity con traje de hombre, se engalanan, se transforman para la fiesta. Un momento de pura luminosidad, en medio de la oscuridad del duelo, que prefigura la partida, el nomadismo, la metamorfosis: poder ser otras cada vez, reinventarse en un nuevo comienzo. La migración hacia Miami implica un cambio de identidad: "yo terminé siendo Catalina Sánchez Qüit y Cleo logró uno de sus sueños más difíciles: tener su nombre en los documentos. Desde entonces, por fin y para siempre, se llama Cleopatra Lobos." (19). Y también un deshacerse un poco de lo que eran, dejar la villa, la patria, dejar de ser tan pobres, para volverse "unas señoras ricas del primer mundo" (19).

A partir del mensaje de la Virgen que les recomienda hacer un estanque en el potrero y criar peces, la villa se organiza como comunidad autosuficiente. Esta es la dimensión del texto que ha sido más abordada por la crítica literaria. En general, las lecturas suelen considerar la construcción de nuevas formas de vivir juntos, una utopía económica y comunitaria, vinculada a la estética del barroco. Según Paola Cortés-Rocca (2011, 2016, 2018), la cría de animales es un regreso burlón al siglo XIX, una consideración de lo animal como mercancía y de la villa como miniatura de la nación, que impulsa una transformación en la economía subjetiva y política. Juan Francisco Marguch postula "una noción de comunidad como multitud carnavalesca, en la que el sexo y el deseo se vuelven materia barroca que circula libremente entre los cuerpos" (2013: 93). Ambos autores leen en la novela la propuesta de un "barroco miserable" —tomando esta fórmula de la novela misma, tal como anticipé al comienzo de este análisis—, Marguch habla de una estética y ética de la des-diferenciación (2013: 98) y Cortés-Rocca se refiere a un mundo en el que las diferencias y las jerarquías ceden su lugar a nuevas formas de asociación coyuntural y horizontal (2018: 229). También Cecilia González habla de la villa como "lugar experimental de una comunidad utópica" y destaca una "apuesta estética por el barroco" (2012: 70-71), que observa en la reorganización del espacio según el motivo de la proliferación vegetal.

Daniel Scarcella y Andrea Torrano consideran que *La Virgen Cabeza* expone la "fiesta del monstruo", la aparición de una multitud monstruosa como potencia de vida colectiva, y la asocian con lo carnavalesco, como lo teoriza Bajtín, es decir, como "la vida festiva del pueblo", un momento de crecimiento y renovación, de libertad, igualdad y abundancia, donde las verdades y autoridades dominantes pueden profanarse y cuestionarse (2021: 56). Esta fiesta promueve una vida alternativa a la productividad, donde la multitud es caracterizada por su capacidad de autoorganización, y donde el encuentro sexual tiene la finalidad de crear alianzas placenteras no reproductivas, que transgreden la heteronormatividad (Scarcella y Torrano 2021: 57-58). También Marguch asocia la vida comunitaria de la villa con lo carnavalesco, pero agrega la concepción de Néstor Perlongher y Suely Rolnik, quienes proponen pensar el carnaval como una positividad otra que perturba el tejido social porque pone en juego sensaciones y percepciones minoritarias: "una economía barroca delirante, gozosa, una sexualidad festiva y carnavalesca." (2013: 98-99). Andrea Torrano (2023) además agrega la posibilidad de pensar esta forma de organización como "común-unidad", es decir, una comunidad que no remite a una entidad preconstituida, sea como unidad moral o como nación, sino que alude propiamente a otras formas de vida en común, que rechazan la economía de la violencia que opera sobre los cuerpos y que recrea el lazo entre los sujetos, promoviendo la celebración y el placer. También Rodríguez (2022) resalta que no hay comunidad en cuanto conjunto homogéneo de individuos compartiendo un mismo rasgo, sino la unidad real y vital que forman los cuerpos que hablan y trabajan al colaborar entre sí en tiempos precarios (2022: 208). Las formas de lo común que imagina la novela funcionan como apertura de un nuevo campo de lo posible, una bifurcación que se distancia de la lógica dominante del Estado-nación y de su organización del territorio, exponiendo formas de vivir juntos que no pueden definirse por las nociones tradicionales de pueblo, familia, clase, leyes ni nación (Rodríguez 2022: 196-197).[86]

[86] Varias lecturas críticas señalan que la literatura de Cabezón Cámara construye formas de producción de subjetividad y de modos de vida que se distancian a la lógica de funcionamiento del Estado-nación, o que expresan "búsquedas de lo común abiertas a un porvenir no capitalista" (Rodríguez 2022: 194). Tal como adelanté, Rodríguez resalta que la historia de la villa El Poso es una de las "señales de vida" que emite la literatura cuando abandona los espacios-territorios nacionales, estabilizados dentro de fronteras por operaciones de producción de ciudadanía y autoridad, para revelar el carácter potencial de la vida y de la inteligencia de un pueblo por venir (2022: 196). Cortés Rocca propone que las "narrativas villeras", entre las que incluye a *La Virgen Cabeza*, son ficciones que problematizan al protagonista del discurso político: "no parece ser el Estado que se sugiere ausente o en proceso de retirada, ni nociones clásicas de masa,

A la vez que rescato los aportes de estas lecturas críticas, pretendo agregar otras líneas de análisis. El motivo de la villa como fiesta no se inaugura con la piscicultura y los nuevos modos de subsistencia económica, sino que está presente desde mucho antes en la novela.[87] La posibilidad de autosuficiencia económica lo que hace es potenciar un modo del ser y estar en el mundo, que se muestra como característico del territorio villero desde el comienzo de la llegada de Qüity, previamente al mensaje de la Virgen. Si bien la villa no puede responder a los principios de la razón neoliberal porque es el descarte del modelo y está atravesada por las carencias materiales, en *La Virgen Cabeza*, el territorio propicia una construcción de lo común que en muchos sentidos subvierte las diferenciaciones, las jerarquías, las fronteras y los códigos dominantes.

La racionalidad de mercado exige la autosuficiencia económica como ideal moral, imponiendo modalidades empresariales que se apoyan en una feroz defensa ideológica de la responsabilidad individual y que promueven una privatización de los servicios y los

pueblo, etc., ni siquiera parecen recuperar la figura más o menos orgánica del trabajador, el proletariado o el militante" (2016: 44). De modo tal que son ficciones políticas que señalan la crisis de los relatos nacionales, de los discursos de la militancia de los setenta, de los espejismos del neoconservadurismo de las décadas siguientes, de las políticas identitarias, y además problematizan el lugar del populismo en la discusión contemporánea sobre el campo político latinoamericano (Cortés Rocca 2016). Tozzi postula que el trazado urbano caótico de la villa no responde a la lógica hegemónica de la razón instrumental, sino a una visión de mundo que se organiza en el borde del sistema: "ese caos da cuenta de un ordenamiento propio, coherente con una manera de plasmar en el territorio una visión cultural alternativa, donde la 'cabeza' que organiza el plano responde a otra lógica y piensa otro concepto de comunidad, fuera de la idea de Estado y de Nación" (2017: 84). También Kreplak señala la retracción del Estado y de la justicia estatal en el territorio villero: "Si el Estado se representa como lo corrupto, si es cómplice de las desigualdades y sus empleados son absorbidos por el sistema, si la Justicia no aparece ni se reclama porque las instituciones no funcionan, lo único que queda es armar una comunidad diversa, con otro orden religioso, sexual y familiar." (2020: 166). González considera a la novela como "una ficción contraestatal": la villa constituye "un orden social alternativo que debe ser arrasado hasta en sus cimientos, Cartago arada por Roma, porque su propia existencia discute el orden dominante" (2012: 69). De este modo, estas lecturas destacan que ese proyecto alternativo termina siendo derrotado o diezmado en la novela. "El sueño de un mundo compartido, donde no importa quién es quién porque la identificación cedió lugar a la participación y a la cooperación, no termina bien.", "puede que no haya final feliz para las historias que no están hechas desde la imaginación del progreso, el desarrollo y la modernización", concluye Rodríguez (2022: 221).

[87] En general, las aproximaciones críticas destacan el carácter de ruptura o la dimensión inaugural que tiene la cría de peces en la comunidad de la villa, sobre todo porque posibilita otros esquemas organizativos. "Es el principal recurso económico para sus habitantes, la salvación comunitaria que ofrece los medios materiales para vivir el día a día por medio de la autogestión", expresa Zarza (2020: 72). Altinier agrega que el cultivo de carpas funciona como un "corte transformador en la narración", ya que resulta un acontecimiento que desarma y vuelve a reconfigurar los modos productivos, económicos y comunitarios de la villa en un constante desdibujamiento de categorías como "adentro" y "afuera" o "ellos" y "nosotros" (2020: 80). Ruiz coincide en que "la llegada de las carpas marca el inicio de un periodo de prosperidad para la villa", que además aleja a los villeros del círculo de violencia al que normalmente pertenecen, porque ya no salen a robar y no transan con la policía (2017: 361).

riesgos que corren por cuenta de la gestión de los sujetos (Butler 2017, Lorey 2016). Por supuesto que en la villa la autosuficiencia económica y la privatización individualizada de los servicios y los riesgos no pueden funcionar porque no están dadas las condiciones económicas y sociales para que eso suceda. Frente a este fundamento paradójico del modelo neoliberal, la villa configurada en la novela exhibe procesos de un devenir común: un inventar con otros una nueva organización social de las formas de vida, en disputa con la hegemonía del mercado y con la individualización de la existencia. Puede observarse un carácter común de las mercancías, que pierden su lógica de intercambio y acumulación individual, para tornarse objetos de uso compartido, que desdibujan los límites entre lo propio y lo ajeno. Y, en oposición a la privatización de los servicios y los riesgos que corren por cuenta de la gestión individualizada de los sujetos en tanto empresarios de sí mismos, en la villa se construyen subjetivaciones que no se corresponden por entero a la razón neoliberal, sino que ejercen resistencia o modos de la desobediencia respecto a esa lógica. Se priorizan las posibilidades de un agenciamiento colectivo donde lo más importante es pertenecer y sentirse parte de algo común, donde se fomentan formas de reciprocidad y nuevas condiciones posibles de solidaridad.

Y esto se observa antes del proyecto del estanque, que posibilita la profundización y la exaltación de los rasgos que ya aparecían prefigurados. Por ejemplo, Qüity se sorprende de que cualquiera se aparece en la casa de cualquier vecino en cualquier horario: “Cuestión de llegar con facturas o papas fritas, salamines y cerveza y empezaba o seguía la fiesta. Era así, desde su centro mismo la villa irradiaba alegría.” (28). El primer día que entra a la villa, las “hermanitas”, ex compañeras de trabajo de Cleopatra, como meticulosas “hormiguitas travestis”, arman extensas mesas con caballetes y tablones, donde sirven para todos mate cocido y tostadas con mermelada casera elaborada por Cleo, las calles se impregnan de “olor a hogar”, a “desayuno en casa” (52-53). La narradora remarca que esa disponibilidad amable no se debe únicamente al milagro religioso, sino que más bien lo excede: “Parecía cosa de la Virgen y Cleo, pero éramos nosotros, era la fuerza de juntarnos.” (28).

Cuando se organiza la vida en torno a la piscicultura, los villeros tienen alimento asegurado y se dedican a degustar distintas variedades: “carpa en guiso, con chimichurri, en chop suey, en puchero, con salsa agridulce, en salpicón, saltada con verduras, con

polenta, en ceviche y, obvio, asada" (81). Los pescados se cocinan sobre diez metros de parrillas improvisadas y luego se comen en mesas larguísimas donde todos están invitados, donde se charla a los gritos, con la música a todo volumen. La celebración de la abundancia, que se exhibe a través de la multiplicación exacerbada del universo vegetal y animal, entra en disputa con las representaciones de los sectores populares reducidos a un sistema de desventajas, faltas y carencias. El trabajo se organiza en comisiones, algunos vecinos se ocupan de la decoración y llenan todo de flores, otros se encargan de las relaciones institucionales, y otros se suman a la investigación de los antropólogos que clasifican la basura del fondo de la tierra. De estos modos, se desarticula la forma individualizada de la responsabilidad que impone la subjetivación neoliberal, sustituyéndola por una concepción solidaria y colectiva que ratifica la dependencia mutua de los sujetos y la actuación conjunta de los cuerpos (Butler 2017).

Las historias de vida no se reservan en el ámbito privado, sino que se cuentan y se comparten, las decisiones se consultan, las noticias vuelan: "armamos una lengua cumbianchera que fue contando las historias de todos, escuché de amor y de balas, de mexicaneadas y de sexo" (27). Se amplían los espacios de circulación de la palabra, se construye una lengua alternativa a la lengua oficial y legítima, donde se mezclan los discursos, los registros, los ritmos y los tonos: el español medieval de Cleo cuando habla con la Virgen, el discurso bíblico, los rezos y los sermones religiosos, un cantito de barra, el romancero, una murga carnavalera, una canción pop, el reggaetón y la cumbia feliz y rabiosa. Es en las reuniones colectivas donde los habitantes del barrio se gritan chistes, recuerdan anécdotas, se confiesan, hacen catarsis, se piden perdón por todas sus ofensas, se absuelven, se sanan, se entregan a noches de "llantos generales y abrazos" (107), porque fundamentalmente se reconocen "como parte de algo" (54). Y también es allí donde despunta la alegría y la fiesta. Con lucecitas de colores colgando de los techos de los ranchos se anuncia el inicio del convite: "tomábamos, comíamos y cogíamos", "nos desbordábamos, no podíamos contenernos, no era el alcohol porque bailábamos tanto que se nos evaporaba en sudores, en frenesís rítmicos, en ardores que exorcizaban hasta demonios" (107).

Las casas son de puertas abiertas y las calles de la villa se tornan lugares para habitar: allí se tienden las mesas largas donde se sirven comilonas, allí las travestis "con delirio de barwomen" invitan a interminables rondas de tragos, vino y cerveza, allí se

reza, se canta, se baila, se tiene sexo, se entregan a los placeres. Son tiempos de una "fiesta sostenida" (89), los villeros se sienten atravesados por una mística gozosa vinculada con la reunión de los cuerpos y la fuerza de estar vivos: "algo de lo sagrado circulaba entre nosotros" (96), algo que los convierte en "una pequeña multitud alegre" (132).[88] De este modo, en la villa de *La Virgen Cabeza*, no solo se disuelven las fronteras entre lo público y lo privado, sino que, un poco más allá, las lógicas, las tareas, las formas de gestión tradicionalmente circunscriptas al espacio privado y doméstico se transmutan al espacio público y se convierten en una política otra, una alternativa frente a la política patriarcal y neoliberal. No es una organización sin jerarquías sino con otros modos de jerarquización, que subvierten las posiciones dominantes. Las travestis, las trans, las mujeres, "las putas", desatadas de las posiciones subalternas o subordinadas en que las circunscribe el mundo patriarcal, adquieren autoridad, liderazgo, autonomía de decisión y hacen oír su propia voz. Ocupan el centro del espacio ahora devenido un continuo entre lo público y lo privado, organizan el tejido comunitario y replican los modos afectivos y las prácticas, que se han construido histórica y culturalmente como parte del lado femenino del binario de género —tender las largas mesas, cocinar, escuchar, curar, rezar, acunar las penas, cantar como un modo de sanación— en el resto de la comunidad. Contraponen a la lógica neoliberal, una política de los cuidados y de las conexiones afectivas de los cuerpos, fomentando las redes de apoyo y reciprocidad. De este modo, la novela muestra la posibilidad de un agenciamiento colectivo por fuera de la órbita del Estado-nación, sin necesidad de las regulaciones y de la asistencia estatales, a la sombra de las instituciones, las legislaciones y las políticas públicas.

Y las travestis, las trans, las mujeres y los niños se congregan, junto con los varones y los jóvenes, para juntar armas y montar barricadas, para luchar contra la represión policial durante el desalojo, todos igualmente aguerridos y furiosos. Porque también las

[88] Esta figuración de la villa como fiesta no es una novedad en la narrativa argentina, sino que tiene, al menos, como antecedente el relato "Como un león" de Haroldo Conti. En los dos casos hay una afirmación de la villa como espacio de pertenencia y una exaltación de los hábitos villeros. "Y cuando a veces me trepo al techo de algún vagón abandonado y desde allí contemplo toda esa vida que se mueve entre las paredes abolladas de las casillas o los potreros pelados o las calles resecas me parece que contemplo una fiesta." (1994: 157), expresa Lito, el narrador del cuento de Conti. Sin embargo, de "Como un león" a *La Virgen Cabeza* cambia radicalmente el tono y el modo de concebir el mundo: en el cuento de Conti la narración es nostálgica y tiene la cadencia de un lamento, en cambio, en la novela de Cabezón Cámara el tono es irónico y la tragedia no puede escindirse de la farsa.

batallas se libran en comunidad y así se construye la gesta de la resistencia. Sin embargo, no pueden prever la ferocidad de la represión: "un ejército" que se les viene encima, "Ametralladoras, bulldozers y la decisión de avanzar cueste lo que cueste" (134). Son fatalmente derrotados, regando la villa con ciento ochenta y tres muertos. Los pocos sobrevivientes huyen bien lejos o se pierden de vista.

La novela trabaja los modos en que se construyen las memorias y en que el tiempo pasado se vincula con el actual. El relato está atravesado por un proceso de duelo y por la experiencia de la ausencia. No solo es la falta del hijo adoptado por Qüity, sino también el duelo por la comunidad perdida, la disolución de los lazos afectivos y de la vida común, la fragmentación de las trayectorias. Durante la estancia en el río, mientras aguarda para migrar, Qüity se siente inmersa en la nada como laceración que "angustia y asfixia" (11) y tramita el dolor en un estado de ensoñación permanente. Los muertos queridos, como espectros, siempre vuelven, sobre todo Kevin, el "hijito" adoptado por Qüity. La presencia del niño se actualiza en múltiples proyecciones: el cuerpo transformado en cadáver en descomposición; el cuerpo devenido imagen, cuando la protagonista mira repetidas veces los videos de la masacre; el cuerpo convertido en palabras, cuando la narradora relata insistentemente el primer encuentro con el niño: "Ya sé que siempre cuento esto, no es que me olvide de que ya lo conté, es que la escena no deja de ocurrir en mí: en aquella primera comida Kevin encontró mi revolver y empezó a jugar al disparado, a que se moría de un balazo" (119). Además, Kevin regresa como aparecido en sus sueños, Qüity lo encuentra a la mañana en la cocina y, casi naturalmente, le hace la leche con sus galletitas preferidas. En estado onírico, el cuerpo es materia viva, los ojitos negros siguen brillando, nítidos como siempre, hasta que el niño intenta asir un objeto del mundo real, pero la taza no se deja agarrar, o hasta que Qüity pretende sentarlo en sus rodillas y no logra hacerlo. La imposibilidad de esos actos deja al descubierto el poder de los fantasmas.

La novela construye una memoria material y corporal, de los contactos, de los gestos, de lo tangible, de los roces y las fricciones, de las texturas, los sonidos y los olores. De Kevin se recuerdan la mano simulando una pistola, o las manos agarrándose el pecho cuando jugaba al disparado, la mano cuando la llevaba a Qüity hacia su cama para consolarla, la forma amorosa y tibia que tenía de abrazar, el timbre de su voz, su canción dulce, "sus carcajaditas" (119). Aun cuando la intensidad de algunos gestos

permanece intacta — “Yo todavía siento el cuerpito de Kevin” (118)—, la protagonista constata que el niño ya no está, es apenas lo que se puede recordar. La experiencia de la narradora se debate entre la presencia y la ausencia, entre el cultivo de una memoria amorosa y táctil, y la desesperación porque los seres queridos se van desintegrando en el recuerdo, se pierden o se olvidan. A pesar del ansía de tocarlos, los muertos no son tangibles. Son cuerpos que solo retornan con apariencias espectrales y difusas, para señalar el vacío y la ausencia, para acrecentar la aflicción. La memoria es corporal porque aloja en el cuerpo las dimensiones y las sensaciones de los contactos, el deseo por actualizarlos y su imposibilidad. Por eso la angustia y el dolor solo se consuelan con el amparo de las caricias. De alguna forma es el duelo lo que resignifica la relación entre Qüity y Cleo, cuando ambas se transforman para poder seguir viviendo, ahora amparadas en el goce de sus cuerpos. Se curan y se regeneran a través de un amor sexo-disidente, en una nueva conciliación de las sensaciones contrapuestas, el dolor puede fundirse con la alegría de estar juntas.

Los cuerpos de los muertos se figuran en proceso de descomposición. Cuando Qüity imagina el destino de las víctimas de la represión policial, no puede dejar de pensar en los modos de transformación de los cadáveres, la mutación de la materia orgánica en restos óseos, en suelo, en la pampa húmeda. Sobre todo, Kevin se le aparece como “un amasijo chiquitito de huesos y gusanos revolviéndose en la entraña de una tierra vecina” (12), pero también sueña a los vecinos de la villa “haciéndose rápidamente […] tierra en el cementerio de Boulogne” (11). Los muertos recientes, al formar parte de la tierra y entrar en proceso de putrefacción, como capas que no dejan de juntarse, se reúnen con los muertos anteriores: “Soñaba con los muertos yo, con todos los que se murieron y fueron enterrados unos arriba de los otros por siglos y milenios hasta hacerse parte de la corteza terrestre.” (11). El cuerpo de Qüity se vuelve “un cementerio de muertos queridos” (10), y, como en todo cementerio, allí conviven los muertos de hoy con los del ayer. Cuando realizan la instalación del estanque en el potrero, el chorro de agua hace aflorar de las entrañas de la tierra cientos de huesos:

> Teníamos muertos de tierra adentro y de tierra afuera, muertos de todos los colores, muertos mutilados de la última dictadura, muertos armenios del genocidio que no recuerda nadie, muertos de hambre de los últimos gobiernos

> democráticos, muertos negros de Ruanda, muertos blancos de cuando la revolución en San Petersburgo, muertos rojos de todas las revoluciones de todas partes, hasta un diente de Espartaco encontramos, muertos unitarios con una mazorca en el orto, y muertos indios sin orejas, de esos teníamos un montón (72-73).

Las temporalidades se desatan de la cronología y las etapas históricas se pliegan, a la vez que se reúnen lo local y lo transnacional. La comunión de los tiempos y de los espacios geopolíticos en la tierra putrefacta de una villa ignorada no hace más que delatar una constante: la violencia política se inscribe en los cuerpos, la injusticia vuelve a las vidas descartables. Los cadáveres se multiplican, se desintegran, se fusionan. Esta dimensión de la novela se relaciona con el "deseo de abyección" de la narrativa argentina de las últimas décadas, porque, tal como vimos anteriormente, los cuerpos abyectos también son los cuerpos de la muerte. Y de este modo se pone en el centro la pregunta por las vidas lloradas: en *La Virgen Cabeza* los muertos que se añoran son los que nadie llora, los muertos del despojo, cuerpos que se entregan al olvido en sus ataúdes baratos, o sus tumbas miserables. Además, en la villa la muerte no solo se configura como memoria del pasado, sino que atraviesa la construcción de las subjetividades y la experiencia del presente. Los villeros se reconocen como cuerpos prescindibles y residuales, vivos, pero potencialmente muertos. Porque siempre les tiran con balas, "por negros, por pobres, por putos", "como a los patos de lata de esos parques de diversiones", como si les dieran premios por cada uno de los caídos, expresa Cleo (91).

Otra dimensión de la memoria es su vínculo con los modos de contar la historia, con la construcción de las voces y de los puntos de vista. Las subjetividades no ceden ante el olvido, sino que se empeñan en cultivar las memorias a través del oficio de la narración. El relato, lejos de ser una totalidad ordenada y lineal, se constituye como un tramado polimorfo, hecho de retazos y fragmentos. Cada uno de los capítulos anuncia desde el título a su narradora y se conforma como "versión", de forma tal que a veces se retoman los mismos acontecimientos y las voces narrativas entran en confrontación y disputa. Sobre todo, la voz de Cleo aparece como una construcción eminentemente oral porque proviene de las grabaciones que va realizando mientras avanza en la lectura de la novela que está escribiendo Qüity —y hacia el final también se agrega la carta que

deja al irse a Cuba, anunciando cataclismos, catástrofes y guerras a nivel mundial. Una voz que se impone, bajo amenaza de que si no la incluyen no puede aparecer como personaje del libro, y que defiende su derecho a contar su versión de los hechos y a hacerse escuchar. La grabación de Cleo se incorpora aparentemente en forma textual —sin ediciones ni cortes—, y aparece con un tono de réplica continua que tiene a su amante como primera interlocutora interpelada y luego a los posibles lectores, ubicados en un segundo plano de recepción: "un poco contás las cosas como fueron y otro poco no se qué hacés, mi amor, ponés cualquier pelotudez" (21). Cleo deslegitima y discute la versión de Qüity, porque no está conforme con la imagen de ella misma que observa en el relato —"ya se que vos no dijiste nunca que yo sea boluda pero en tu libro lo parezco" (24)—; y porque no coincide en la selección y jerarquización que se realiza de los hechos, por ejemplo, afirma "yo quiero contar el principio de este amor" (21), en cambio su pareja está más bien enfocada en la derrota y el duelo; o en la carta final le reprocha haber omitido el éxito de la ópera cumbia y la historia de su fama. Cleo impugna el relato porque reconoce, y reprueba, el componente imaginativo: "agarrás y te inventás las historias que te vienen bien" (22).

Además de transcribir el discurso oral de Cleo en forma de capítulos completamente otorgados a esa voz, Qüity retoma las objeciones de su interlocutora y las va agregando en su propia escritura. Las dos enunciaciones se declaran situadas, incompletas y parciales, y previenen sobre sus limitaciones: "No, no voy a poder contarlo todo" (21), admite Cleo; "no puedo recordar detalles, fechas, nombres, sé que olvido, mi memoria está amasijada por lo que no puedo recordar pero recuerdo" (28), dice Qüity. Ambas narradoras reconocen el carácter débil y selectivo de sus memorias, la impronta corrosiva del olvido, los vacíos y los lapsus. Además, las dos hacen explícita la incertidumbre, el desconocimiento, los puntos flojos de la historia o los huecos de la investigación: "hay cosas que todavía no se" (21).

Por momentos los relatos se separan, Cleo repone retazos de la historia desconocidos para Qüity —generalmente relacionados con la violencia que sufren los habitantes de la villa, como, por ejemplo, la reconstrucción de la escena de la represión policial—; por momentos las voces se contaminan y se funden, apelan a las mismas imágenes y metáforas: el cuerpo de los muertos haciéndose gusanos y tierra (129), la presencia de la Virgen hecha aire puro en la vida luminosa de la villa (96). Porque, aun

cuando entran en debate, las dos voces saben que no pueden contar la historia por sí solas, que se necesitan y se implican, inherentemente liadas en la transmisión de unas memorias compartidas. De este modo, el relato, lejos de ser unívoco, se vuelve coral, descentrado, dialógico y polémico.[89] Este descentramiento narrativo implica también un descentramiento de las subjetividades, es decir significa un cuestionamiento del sujeto, y de su historia, como únicos, estables, seguros. Lo narrado no solo se transforma al pasar de voz en voz, sino que, además, con los cambios en las trayectorias de las protagonistas, las historias también se vuelven diferentes.

Cuando Qüity se cruza a la chica prendida fuego, queda tan afectada que, luego de bañarse para sacarse las costras de sangre y pólvora, se mete en la cama, atestada de narcóticos. Duerme hasta la llegada de Daniel, funcionario de la SIDE, quien le cuenta toda la información del caso, incluido el detalle de que algún desconocido "le dio un tiro de gracia" (45). Entonces, Qüity confiesa su secreta participación:

> Contárselo a alguien era entregarse. Pero también podía ser alguna clase de absolución, una complicidad para compartir la carga de la muerte, un apoyo, una liberación o una caída en esa dimensión de voluptuosidad que nunca está ausente en el acto de entregarse a las manos de otro (45).

Cleo se sorprende ante el milagro de haber sido la elegida por la Virgen para transmitir sus mensajes: "es raro que ella, que es Virgen, me haya elegido a mí, que me comí más porongas que una geisha centenaria" (92). Y encuentra una condición que las hermana, la imposibilidad para hablar y ser escuchadas, la omisión de su voz en el

[89] La crítica ha estudiado la construcción de las voces narrativas, el uso de versiones y el tramado polifónico en la novela. Tozzi considera que "la alternancia de las voces narradoras de Quity —la voz letrada— y Cleopatra —mediadora entre la voz de la Virgen Cabeza y el poblado villero— pone en contacto dos cosmovisiones que convergen en el amor y en la maternidad, así como en la voluntad de construir un relato y publicarlo en forma de libro para dejar testimonio de los hechos: inscribir la historia de la comunidad en la Historia colectiva" (2017: 85). Adur Nobile propone que Cabezón Cámara apuesta al cruce entre el registro escrito, correspondiente a Qüity, que es ex estudiante de Letras, dueña del capital simbólico y voz narradora, y el registro oral de las grabaciones de Cleo, que incluyen giros agramaticales y discuten la versión de su pareja (2018: 42-43). También Néspolo (2013) postula que las dos narradoras marcan el adentro y el afuera de la cultura y de la fe, y a la vez compiten por ofrecer su versión de los hechos. Ruiz agrega que la novela compone un "collage de voces": "Si quien lleva el hilo del relato es una periodista de clase media que ingresa a una villa para contarla, su discurso se construye en un constante contrapunto con la palabra de quienes habitan y conforman la villa" (2017: 363). Maradei propone leer la recuperación de algunas de las estrategias del *camp* en la novela, por ejemplo, en el efecto hilarante que se produce por el contrapunto de las narradoras y por el "tono alocado, místico y sentimental" de la voz de Cleo (2018: 127-128).

reparto de las voces y en el intercambio social. Cuando Qüity la persigue de manera obsesiva para entrevistarla y escribir su crónica: “Cleo empezó a morir de amor por mis deseos de sus palabras y me contaba y me cantaba sus cuentos y teorías incluso con dos porongas en la mano” (115). El tráfico de los afectos se conjuga con el tráfico de las palabras, con el deseo de recopilar historias y el deseo de ser escuchadas. La narración se vuelve transmisión de las memorias de la comunidad, epitafio para los muertos queridos, rémora del paraíso perdido, lengua rabiosa contra las injusticias y las violencias. Las palabras se aparean y se friccionan, replicando el encuentro gozoso de los cuerpos, el éxtasis de los amores disidentes y la alegría de la fiesta villera. Y, además, advenida la derrota y la masacre, poner la historia en relato significa entregarse a las manos de otro, una complicidad para compartir la angustia de la muerte, la palabra como gesto de absolución.

3.5. Los restos de la historia

El neoliberalismo es un modelo que se caracteriza por la producción de restos y desperdicios: las cosas que se convierten en basura con la velocidad de la fabricación de mercancías siempre novedosas; los territorios abandonados en los intersticios de la ciudad global como si fueran los desechos que la urbe genera y a la vez pretende esconder; los cuerpos descartados por los imperativos de la moda y la publicidad; los cuerpos repudiados por exhibir marcas de deterioro, enfermedad, imperfección o impureza; las prácticas que se desprecian por improductivas, porque no son rentables ni acrecientan las ganancias; las vidas maltratadas y violentadas porque no se ajustan a los imperativos del patriarcado y a las normas de sexo-género; las vidas desprotegidas y olvidadas, que no han podido adaptarse, marginadas o excluidas del sistema. Residuos, fósiles, sedimentos, resaca, desechos, fragmentos de lo roto que se multiplican al ritmo en que la racionalidad neoliberal se difunde y prospera.

Federico Galende propone la idea de “la insurrección de las sobras” para pensar el funcionamiento de los restos arrojados por un modelo social: “toda modernización verá crecer a su alrededor la incómoda vecindad de los desperdicios, inesperado cúmulo de objetos en desuso y espíritus sin practicidades domésticas que se resistirán a ser ‘dados de baja’.” (1995: s/n). Según Galende, los deshechos están presentes en virtud de que han sido omitidos, por eso su aparición molesta y perturba: “porque éstos son la

cosa en su estado de mayor crispación, conmoción latente que acecha con irrefrenables balbuceos y burladas esfumaturas" (1995: s/n). Los restos execrados por el modelo neoliberal pueden volverse "la insurrección de las sobras", la "insurgencia de los despojos", "el retorno de los deshechos" (Galende 1995: s/n).

Los desperdicios molestan, se resisten, exceden y desbordan a las miradas hegemónicas, a los relatos disponibles, a los discursos moralizantes, a las interpretaciones biempensantes, a "la síntesis explicativa de una razón que busca parchar los huecos de lo ininteligible o de lo irrepresentable con su saber operacional" (Richard 2001: 78). Entonces los restos, desechados como abyectos, encuentran en la literatura un lugar donde manifestarse, provocando la emergencia de novedosas configuraciones de la experiencia y singulares exploraciones estéticas. Kristeva considera que la literatura es el "significante privilegiado" de la abyección, el lugar donde lo abyecto se realiza "con todo su horror, con todo su poder", de modo tal que la literatura se convierte en la codificación última de nuestra crisis, de nuestros apocalipsis íntimos y más graves (1998: 277-278). Dice Kristeva:

> ¿Es la tranquila orilla de una contemplación lo que me reservo poniendo al desnudo, bajo las superficies solapadas y edulcoradas de las civilizaciones, el horror nutricio que éstas se ocupan en descartar purificando, sistematizando, pensando: el horror que se dan para construirse y funcionar? Más bien lo entiendo como un trabajo de decepción, de frustración, de vaciamiento… Quizás el único contrapeso para la abyección. Mientras que el resto —su arqueología y su agotamiento— no es más que literatura: el punto sublime donde lo abyecto se desploma en el estallido de lo bello que nos desborda (1998: 281).

La literatura se figura como resto, punto donde la operación de abyección se desploma por la inminencia de lo bello. En este capítulo, pudimos observar cómo la literatura argentina de los años noventa y las primeras décadas del siglo XXI, fascinada por lo abyecto, se debate entre su estetización sublime, de algún modo cincelada, orquestada, contenida —"el estallido de lo bello", tal como lo concibe Kristeva—, y la proximidad exacerbada, descontrolada, hiperbólica, que se refriega en el fango sucio, barroso, de la abyección, cuando no puede exhibir lo abyecto sin confundirse con él. Lo que sobra, lo execrable, lo inútil se vuelven materia de una literatura que se configura como una poética de los restos y de lo residual. Las ficciones funcionan como

arqueología de lo abyecto, que pone al desnudo todo el horror que las civilizaciones han descartado en su afán de sistematización, purificación y reproducción de un orden dado (Kristeva), o como "retorno perturbador", en el sentido en que lo postula Judith Butler.

En *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (2018a), Butler se inscribe en la línea demarcada por Foucault cuando advierte que el poder produce a los sujetos que controla. Pero considera que, a esta comprensión del poder como producción reguladora, es esencial agregar la idea de que el poder también funciona mediante la "producción de un exterior": "un ámbito inhabitable e ininteligible que limita el ámbito de los efectos inteligibles" (2018a: 49). La hegemonía produce una materialización de las normas en la formación de una esfera de cuerpos abyectos que, al no alcanzar la condición de plenamente humanos, refuerzan aquellas normas reguladoras. Butler considera importante interrogarse sobre el modo en que los cuerpos que no llegan a materializar la norma ofrecen el "exterior" y el apoyo necesario a los cuerpos que alcanzan la categoría de cuerpos que importan (2018a: 39). Y avanza un poco más al preguntarse: "¿Qué oposición podría ofrecer el ámbito de los excluidos y abyectos a la hegemonía simbólica que obligara a rearticular radicalmente aquello que determina qué cuerpos importan, qué estilos de vida se consideran 'vida'?" (2018a: 39).

Tal como vimos en esta sección de la Tesis, ese "exterior constitutivo" teorizado por Butler, esas vidas y esos cuerpos que no alcanzan la condición de plenamente humanos y se consideran desechables son la materia que compone los relatos de Cohen y Cabezón Cámara. Estas ficciones exploran las posibilidades de que los excluidos, los precarios, los olvidados, configurados a través de modalidades estéticas emergentes y disruptivas, puedan producir un "retorno perturbador", en el sentido de rearticular el horizonte simbólico, o, al menos, interpelarlo. De este modo esta literatura entra en disputa con la hegemonía: los cuerpos abyectos que pueblan los relatos ponen en primer plano la cuestión de qué es lo que determina cuáles son las vidas que vale la pena proteger, qué vidas vale la pena salvar, qué vidas merece que se llore su pérdida (Butler 2018a). *Impureza* y *La Virgen Cabeza* narran la desprotección y las carencias de las vidas precarias, las violencias a las que se ven expuestos los cuerpos, el sufrimiento y el dolor por las ausencias, el duelo por los afectos perdidos, la desintegración de los proyectos y de la comunidad. Aun cuando parecen tensadas hacia la agonía, el olvido y el silencio, ambas novelas apuestan por la palabra como refugio y salvación, por la narración como

transmisión de la experiencia y por las memorias como registro íntimo, sensorial y material de las vivencias. Esas lenguas memoriosas que se componen en los relatos son lenguas abyectas, porque imaginan un devenir otro de la prosa, que desgarra los discursos dominantes, a la vez que abreva de los usos retóricos, las mezclas inusitadas y las torsiones poéticas.

Capítulo 4. Peligrosas pasiones.
La construcción de etnografías cínicas

4.1. Ficciones de los bordes

Boca de lobo (2000), de Sergio Chejfec, cuenta la relación amorosa de un personaje anónimo y Delia, obrera de una fábrica. A partir de este romance, el narrador puede acceder a la realidad fabril, interesado por conocer las características de los obreros y las rutinas de su trabajo. En *Rabia* (2004), de Sergio Bizzio, José María huye de la policía, que lo persigue por haber asesinado al capataz de una obra en construcción, y se refugia en la mansión donde Rosa, su novia, es empleada doméstica. Allí convive con los Blinder, un matrimonio de clase alta, conoce sus costumbres, sus modos de vida, sus relaciones familiares, mientras intenta no ser descubierto por ellos.

Los estudios críticos otorgan un lugar predominante al realismo como clave de lectura de ambas novelas, ya sea para señalar los modos en que se distancian o subvierten la representación realista, o para postular una "vuelta al realismo", con nuevas experimentaciones en la literatura argentina de las últimas décadas. En este capítulo propongo un desplazamiento respecto a este dispositivo de lectura, para colocar en el centro del análisis qué poblaciones convoca la ficción y qué relaciones de inclusión o exclusión instituye, cómo aborda las diferencias sociales, económicas y culturales; cómo configura las relaciones de dominación y las violencias corporales, simbólicas y verbales. Considero que *Boca de lobo* y *Rabia* reactualizan la transformación constitutiva de la ficción moderna que postula Rancière y efectúan un corrimiento hacia los bordes, acogiendo a sujetos menores e intrascendentes, sujetos que ocupan un lugar subalterno en las relaciones de dominación —de clase, de raza, de sexo-género. De este modo, las ficciones reconfiguran el territorio de lo visible, de lo pensable y de lo decible; construyendo una topografía simbólica que problematiza las formas de percepción y de conocimiento de los sujetos marcados por la diferencia social y cultural. A partir de este desplazamiento, voy a desarrollar algunas dimensiones relevantes de ambas novelas: la caracterización de los personajes signados por la precariedad, que se constituyen como protagonistas demarcando otras particiones de lo sensible (Rancière 2011, 2014); los modos en que se establecen relaciones entre

lenguaje, dominación y alteridad, así como también la reproducción de sentidos doxológicos, estereotipos, categorizaciones previas e interpretaciones letradas al momento de nominar a los sujetos subalternos; las posibilidades de percibir y de conocer a los otros culturales, junto con las formas de narrar la diferencia social y económica; la construcción de ficciones etnográficas, cuyos protagonistas varones se constituyen como etnógrafos que observan las vidas de los "otros", aspirando a lograr un conocimiento completo y totalizante.[90]

Tal como adelanté, si revisamos los aportes de la investigación y la crítica literarias sobre las novelas podemos observar el lugar central otorgado al realismo como dispositivo de lectura, a veces ya jerarquizado como eje de análisis desde los títulos de los trabajos o de los espacios —jornadas, encuentros, dossiers— donde las contribuciones han sido presentadas. Las lecturas se inscriben en determinadas cuestiones predominantes en los estudios del campo de la literatura argentina de las últimas décadas: los intentos por definir la categoría de realismo y deslindar los usos pertinentes de sus posibles expansiones abusivas, la conformación de la tradición realista en la literatura argentina; la vigencia, los límites y las transformaciones del realismo en la narrativa contemporánea.[91] Es decir, son contribuciones que participan de la tendencia de la crítica literaria, acrecentada sobre todo a partir de comienzos del siglo XX, de concebir al realismo como una categoría central para pensar la literatura argentina reciente. En varios de estos trabajos se proponen nuevos modos de denominar a los realismos creados por las novelas, por ejemplo, en los artículos donde se analiza *Rabia*, Graciela Speranza (2005) postula un "realismo idiota", Hernán Sassi (2005) habla de "una extraña vuelta al realismo" y de una "novela de fantasmas realista" y Luz Rodríguez Carranza (2009a) acuña la expresión "realismos de principios de siglo". Martín Kohan (2005) titula "Significación actual del realismo críptico" al trabajo donde

[90] De manera similar a lo realizado en el capítulo 2: "Ficciones afectivas y perceptivas de lo precario. Pobreza, reconocimiento y monstruosidad", al mencionar a los "otros" me refiero a sujetos marcados por la diferencia social, económica y cultural, a lo que se agregan, en esta sección de la Tesis, diferencias raciales y diferencias de sexo-género; por consiguiente, la percepción de los "otros", por parte de los personajes, designa una relación de alteridad, con las dinámicas de diferenciación que esto implica (los "otros" como un colectivo que se distingue del "nosotros"). Hecha esta aclaración, a continuación no utilizaré comillas al mencionar a los "otros" —para no sobrecargar de marcas tipográficas—, pero en todos los casos aludiré a este sentido del término.

[91] En la sección "Lecturas, coincidencias y debates de la crítica" de la "Introducción" de esta Tesis se puede encontrar una reconstrucción de las discusiones y los aportes de la crítica literaria argentina de las últimas décadas en torno al problema del realismo.

incluye a *Boca de lobo*. Mariana Catalin (2013, 2014) también emplea la idea de una "vuelta al realismo" para pensar ambas novelas, postulando una estrecha relación entre la experimentación con esta estética y la temporalidad del final.

La mayoría de las intervenciones críticas sobre *Boca de lobo* destacan la utilización de materiales propios de la tradición del realismo social, tales como la vida obrera, el trabajo fabril entendido en términos de alienación, un barrio suburbano, la relación amorosa de la obrera y un yo anónimo. Sin embargo, se enfatiza que el trabajo con esos materiales que propone la novela se distancia de la representación realista, del costumbrismo y del didactismo moralizante. En una reseña incipiente, Beatriz Sarlo inaugura esta clave de lectura, cuando postula que "Sin recurrir a la representación realista, ni a la exacerbación expresionista, ni al costumbrismo, Chejfec presenta un argumento-hipótesis sobre la vida obrera" (2007: 398).[92] Esta idea tiene, según Sarlo, un anclaje teórico, vinculado con la noción de alienación y con la idea marxista de que el trabajo fabril excluye al obrero del producto de su trabajo, y además un giro utópico, relacionado con la presencia de la solidaridad en la vida de los obreros, que atestiguaría la persistencia de una dimensión ética (2007: 398-399). Otras contribuciones posteriores, como las de Edgardo Berg, Martín Kohan y Fermín Rodríguez, participan de esta hipótesis de lectura, agregando otros desarrollos. Berg observa en la producción de Chejfec una suerte de descomposición del concepto clásico de novela que remite a la tradición del realismo europeo. Específicamente en relación a *Boca de lobo*, postula que reanuda ciertos tópicos de la novela social, pero sin utilizar marcas referenciales precisas —ni en las coordenadas espacio-temporales ni en el sistema de nominación—, de modo tal que la novela parece plantearse formalmente sobre la indeterminación, la incompletud y el extrañamiento (Berg 2003, 2007, 2018). En este sentido, Berg expresa que "el autor hace un uso deliberado de cierta tradición literaria —el realismo, la narración social, la ficción proletaria— para hacer un lento, pero efectivo trabajo de demolición de los protocolos y de los paradigmas heredados del realismo." (2018: 155). Kohan afirma que Chejfec desarrolla la mínima trama de *Boca de lobo* precisamente desde la desintegración histórica de la estética realista y desde la descomposición histórica de lo social, a lo que además agrega una concepción de la literatura que se

[92] Publicada en "Cultura y Nación", suplemento de *Clarín*, el 5 de noviembre de 2000.

distancia de la denuncia social y del mensaje aleccionador cuando reconoce "la imposibilidad de la fábula con moraleja" (2008). Según Rodríguez, *Boca de lobo* se constituye como un texto que "atraviesa en clave de extrañamiento los lugares comunes del realismo social, sus espacios, sus tipos, la estructuración de sus deseos, su cursilería" (2019: 36). Y estos modos del extrañamiento se pueden observar, entre otros aspectos, en el personaje de Delia, que pone en movimiento una serie de escenas sensibles y de estados afectivos que se sustraen a la lógica de la verosimilitud realista, y en la construcción de una inmensa red de signos escritos directamente sobre las cosas, opuesta a las mediaciones y a la voluntad de significación del realismo, constituida como testimonio mudo de la historia (Rodríguez 2019: 37).

En las contribuciones dedicadas a *Rabia* también se sostiene el realismo como eje de análisis. Florencia Garramuño dice que está presente la preocupación por la diversidad social y cultural, pero afirma que "la novela de Bizzio tiñe la exhibición de estas diferencias con una ironía y una sobresaturación de elementos costumbristas que al tensionar el verosímil desbordan el realismo de toda representación efectiva del otro" (2007: 48). Luz Rodríguez Carranza parte del reconocimiento de que el modelo realista del siglo XIX "constituye aún la principal preocupación de los escritores y críticos literarios del siglo XXI" (2009a: 4). Postula un uso singular del lenguaje común, apropiado por cualquier personaje para nombrar lo que siente, un uso "genérico y único: realista y real" (2009a: 19).[93] Graciela Speranza considera que *Rabia* "encuentra una variable contemporánea de lo que todavía y sin demasiada suspicacia podemos seguir llamando 'novela realista'" (2005: 19).[94] Rescata el mundo de la casa aristocrática apelando al melodrama esquemático de la telenovela con foco en la servidumbre, agregando además toques de policial y gótico. En este sentido, según Speranza, Bizzio ejercita un "realismo de superficie del cine o la televisión", partiendo del supuesto de que hoy el

[93] Las mismas hipótesis pueden encontrarse en Rodríguez Carranza (2009b), donde además se vincula la propuesta de Bizzio con el *ready made* y la herencia de Duchamp.

[94] Speranza (2005) analiza el retorno del realismo en la literatura actual y propone una taxonomía básica: por un lado, un realismo que busca un contacto único y singular de lo real como idiota, en el sentido de la ontología de lo real propuesta por Clément Rosset—y como ejemplos de esta línea recupera a *Plaza Irlanda* de Eduardo Muslip y *Literatura y otros cuentos* de Martín Rejtman—, por otro lado, un realismo no anoticiado de la dificultad, que se vale del reflejo y los dobles procesados con argucias utilitarias y trae poca novedad a los expedientes del realismo —y aquí Speranza no menciona autores ni títulos pero se puede inducir cierta alusión a la literatura de Fabián Casas, Washington Cucurto y Alejandro López. *Rabia* parecería no coincidir del todo con ninguno de estos modos y proponer otra posibilidad, un "realismo de superficie", donde es central la mediación televisiva.

efecto de real solo es posible con la mediación televisiva (2005: 20). También Nancy Fernández, Hernán Sassi y Germán Ledesma indagan el trabajo de la novela con los géneros. Según Fernández, *Rabia* supone "un corte en el modo de representación", "los límites del realismo se erosionan cuando cobran fuerza las técnicas románticas de la novela sentimental", es decir cuando la narración se arroja a las posibilidades argumentativas del folletín y hace caducar lo que en el realismo decimonónico era central y ejemplar, esto es, la explicación que direcciona el destino de los personajes, para adoptar la irrupción aleatoria de un suceso cualquiera como forma de constituir del tiempo de la acción (2022: 127, 140). Sassi considera que *Rabia* representa la crisis económica y social de los noventa "sin un espíritu mimético, sin esa mirada moralizante ni las intenciones cognoscitivas clásicas del realismo más rancio" (2005: s/n). Es "una novela realista que no cumple con el verosímil", porque su particularidad consiste en combinar un marcado hiperrealismo con situaciones del género fantástico y a la vez apropiarse de los clisés melodramáticos, de modo tal que se instala en el cruce de campos antes antagónicos, tales como el realismo y el fantástico, el realismo y el melodrama, manteniendo un inquietante equilibrio entre lo real y lo improbable (Sassi 2005). En la misma línea, Ledesma lee cierta peculiaridad intermediática que se establece entre literatura y televisión, y analiza la construcción de un "realismo que se relaciona con lo televisivo", ya que la configuración del presente se efectúa a través de la agenda televisiva y el zapping (2013: 79-80).

Por otra parte, Mariana Catalin (2013, 2014) propone una interpretación divergente, cuando lee *Boca de lobo* y *Rabia* como experimentaciones con el realismo que se vinculan con la imagen del final, entendida en tanto fin de la categoría de trabajo, de la primacía de la producción industrial y de la figura del proletariado asociado a ella. Catalin concluye que en ambas novelas se retoma uno de los objetos de deseo tradicional del realismo —el obrero y su trabajo—, y a partir de esta elección se tensiona la temporalidad mediante los elementos que se ponen en juego: obreros, realismo, fin del poder explicativo de la lógica de clase, precarización del trabajo, imposibilidad de la representación. La autora resalta la elaboración de tensiones como clave para la creación: "Vida, proceso, producto, imagen y realismo, en conjunto, *dentro* de la narración, encontrando en la puesta en el centro de la tensión temporal una manera de

reformular no solo las ideas de representación del realismo, sino también la dicotomía con la vanguardia." (2014: s/n, cursiva en el original).[95]

Me interesa destacar algunas hipótesis que se esbozan al interior de esos mismos trabajos, además de incluir otras formulaciones, porque permiten inaugurar modos de lectura que atienden a otros problemas y que emergen en los intersticios de la línea interpretativa dominante. Isabel Quintana estudia *Boca de lobo* junto con *La villa* de Aira como poéticas complejas de cierta literatura que narra la crisis que desemboca en la caída del gobierno de Fernando de la Rúa, con el interés de "observar los modos en que se piensa la representación de lo real (y en ello obviamente la configuración del otro social)" (2007: 150). Quintana señala una inversión del tópico de la invasión propio de la cultura argentina, que tiene a "Casa tomada" de Cortázar como relato paradigmático: la invasión es ahora llevada adelante por quienes, despojados de sus bienes y de su clase, buscan poseer el hogar y el cuerpo de los otros, los pobres, sin nunca conseguirlo completamente (2007: 151). Florencia Garramuño finaliza su artículo dedicado a *Rabia* de la siguiente manera:

> Como muchas otras intervenciones culturales de los 90 que se hicieron eco de la mayor visibilidad de esos otros en una sociedad argentina que hasta entonces se había pensado como mucho más homogénea, la novela habla de la nueva visibilidad de esas diferencias. Si la ironía hace derrapar la novela hacia el abandono de toda perspectiva crítica sobre aquello que se narra, no deja de funcionar, sin embargo, como un llamativo semáforo hacia aquello que en su invisibilidad e incognoscibilidad se convierte en uno de los problemas sociales más complejos de nuestra contemporaneidad urbana y social. Y allí, creo, radica su importancia y valentía (2007: 48).

[95] Esto no significa que todas las lecturas se puedan inscribir en estos problemas. El estado de la cuestión presentado solo señala ciertas insistencias, que se manifiestan de modo evidente. Por supuesto que, sobre todo en los últimos años, han ido apareciendo otras dimensiones de análisis y otros abordajes sobre las novelas. Por ejemplo, hay artículos que incluyen *Boca de lobo* en el marco de estudios de más amplio alcance que exploran la poética de Chejfec, observando recurrencias y continuidades entre sus distintas novelas. En esta dirección, Alcívar Bellolio (2017) lee en *Boca de lobo* una figuración del límite como experiencia y como dispositivo narrativo en el paisaje, los personajes y los objetos para encontrar los modos en que estos subvierten los propósitos y los programas del relato; Laera (2012a) estudia los conceptos, modos e ideas de "lo animal" y, específicamente respecto a *Boca de lobo* y *El llamado de la especie*, postula que lo animal orgánico se asimila a un paisaje en tránsito hacia la basura, y constituye un arco que tiene como figuras extremas, en tanto disposiciones de vida, a la bestia y a la carroña. Además, Laera (2012b) aborda las relaciones entre literatura y vida en las novelas de Chejfec, destacando que la inteligencia de *Boca de lobo* radica en la confrontación entre el trabajo manual y la creación intelectual para problematizar los supuestos de la literatura y el arte y su relación con la vida.

Y Fermín Rodríguez considera que *Boca de lobo* reconfigura y en alguna medida subvierte el régimen neoliberal de visibilidad:

> Nuevos modos de vida surgidos de barrios convertidas en fábricas biopolíticas de marginalidad y pobreza son la materia de una literatura que, a través de la crisis, se dedicó a explorar desplazamientos de cuerpos por tramas que no tienen la estabilidad de las fronteras sociales y culturales que configuran el Estado-nación (2019: 35).

A partir del camino inaugurado por estas interpretaciones, me interesa proponer un desplazamiento en los modos de lectura de ambas novelas, que desvíe el eje del realismo —es decir, que se corra de los interrogantes que plantean qué se recupera del realismo social y qué se transforma o se abandona, y de las valoraciones que estiman las novelas por distanciarse de la tradición realista, o por abonar la proliferación de nuevos realismos— para atender a otras dimensiones apenas previstas cuando este problema captura el centro de atención. Tal como vemos en los fragmentos citados, se abren otros interrogantes posibles: cómo las novelas narran la crisis política, económica y social que produjo la expulsión de un amplio sector social a una marginalidad extrema (Quintana 2007); cómo se narran los cuerpos del trabajo y los nuevos modos de vida cuando se extiende la precarización laboral y los barrios se convierten en fábricas biopolíticas de pobreza (Rodríguez 2019); cómo se configura a los otros sociales, cuando la visibilidad de las diferencias se convierte en uno de los problemas más complejos de nuestra contemporaneidad urbana y social (Garramuño 2007); cómo se construye la experiencia de la incognoscibilidad o la alteridad radical de esos otros que se intentan conocer o poseer (Quintana 2007, Garramuño 2007).

Boca de lobo y *Rabia* son en algún punto historias de amor: la relación de un "hombre anónimo" con Delia, la obrera de una fábrica; y la relación de Rosa, la "sirvienta" de la mansión, con José María, el obrero de la construcción. En las parejas prevalece una diferencia importante de edad: Delia es una "niña tardía" (60) y el protagonista es "bastante mayor" (169), tal es así que "podría ser el padre" (169); al inicio de la trama, Rosa tiene veinticinco años y José María cuarenta (9). Además, las mujeres atraviesan un embarazo, en el caso de Delia fruto de su vínculo con el narrador,

en el de Rosa por su breve relación con Israel, un vecino a quien frecuenta luego de la desaparición de María. Ambas tienen a sus hijos sin la presencia de los padres biológicos, de forma tal que las novelas narran las relaciones entre padres e hijos, los modos de la reproducción y de la herencia, ya sea por la ausencia del padre, a partir de la distancia impuesta por el narrador ante Delia, o por la paternidad sustitutiva que ensaya María con el niño que tiene Rosa. Son sobre todo historias de vínculos intensos, pasiones sensuales, encuentros gozosos, relaciones marcadas por la separación, la ausencia, el sufrimiento y el desconsuelo. Son, finalmente, novelas que narran el romance de la obrera y el romance de la sirvienta, es decir historias donde sujetos comunes, vulgares, menores, sin signos de heroicidad o trascendencia, experimentan historias sentimentales dignas de ser contadas.

En esta dirección, podemos vincular a las mujeres protagonistas de *Boca de lobo* y de *Rabia* con una serie de personajes femeninos destacados por Jacques Rancière (2015), tales como Germinie Lacerteux de Edmond y Jules Goncourt, una sirvienta fanáticamente consagrada a su señora, Felicité, la sirvienta iletrada de "Un corazón sencillo" de Flaubert, cuya existencia monótona se ve marcada por una serie de pasiones desgraciadas, y Emma Bovary, deseosa de experimentar el sentido de algunas palabras leídas en libros que no estaban destinados a las hijas de los campesinos. Dice Rancière:

> La angélica Felicité y la monstruosa Germinie son las dos caras de una misma moneda. Las dos pertenecen, como Emma Bovary, a la terrible especie de esas hijas de campesinos que son capaces de todo para saciar sus pasiones más sensuales o sus aspiraciones más ideales. Esta nueva capacidad de cualquiera para vivir cualquier vida arruina el modelo que vinculaba la organicidad del relato a la separación entre hombres activos y hombres pasivos, almas de élite y almas vulgares (2015: 26).

Delia y Rosa pueden constituirse como exponentes tardíos del linaje de personajes femeninos característicos de la ficción moderna: mujeres capaces de vivir cualquier vida y de experimentar todos los sentimientos. *Boca de lobo* y *Rabia* son ficciones donde las mujeres, que viven en la esfera de la reproducción de la vida, atadas a un hacer mecánico, se atreven a otras formas de la experiencia, a la intensidad de la pasión. En este sentido, las novelas participan del corrimiento que propone Rancière cuando

modifica la clave de la ficción moderna desde el "efecto de realidad" —en clara discusión con Barthes— hacia el "efecto de igualdad".

Rancière considera que es un reduccionismo pensar las relaciones entre la poética de la ficción y su política como una problemática de la representación, fundamentalmente porque esto implica ubicar a la ficción del lado de un imaginario que expresa, de manera más o menos deformada, las realidades de la acción política y los procesos sociales. La ficción es, para el teórico francés, una estructura de racionalidad que vuelve perceptibles las cosas y las situaciones, un modo de vinculación que construye formas de encadenamiento entre acontecimientos y da a esas formas los caracteres de lo posible, de lo real o de lo necesario. En este sentido, Rancière localiza la política de la ficción no del lado de lo que ella representa, sino del lado de lo que ella opera: de las situaciones que construye, de las poblaciones que convoca, de las fronteras que traza o borra entre la percepción y la acción, entre los estados de cosas y los movimientos del pensamiento; de las relaciones que establece o suspende entre las situaciones y sus significaciones, entre las coexistencias o sucesiones temporales y las cadenas de la causalidad (2015: 14).

Rancière postula que el cambio fundamental que produce la ficción moderna es una ruptura del orden representativo, fundamentalmente de su aspecto clave: la jerarquía de la acción. El régimen representativo está estructurado por el modelo de la totalidad orgánica, donde la ficción se constituye como un encadenamiento de acciones vinculadas por la necesidad o por la verosimilitud. Esta concepción de la acción reposa sobre una distinción entre dos tipos de humanidad, es decir que organiza una partición jerárquica de lo sensible: por un lado, hay hombres activos, capaces de concebir grandes fines y de tratar de realizarlos enfrentando otras voluntades y los golpes de la fortuna; y, por otro lado, hay hombres pasivos, o "mecánicos", aquellos que simplemente ven las cosas que les ocurren, porque viven solo en la esfera de la reproducción de la vida y sus actividades nunca son más que medios para asegurar esa reproducción (Rancière 2015: 22). La verosimilitud, que es "el corazón de la poética representativa", no concierne sólo a la relación entre las causas y los efectos, sino también "a las percepciones y a los sentimientos, a los pensamientos y a las acciones que pueden esperarse de un individuo según la condición que es la suya" (2015: 22). La revolución moderna de la ficción consiste en una destrucción del modelo jerárquico que somete las partes al todo y que

divide a la humanidad entre la élite de los seres activos y la multitud de los seres pasivos (Racière 2015: 14). Esto implica una ruptura de las fronteras que separaban a las cosas dignas de ser narradas de las indignas de serlo, un desplazamiento de la ficción para acoger el mundo de los seres y las situaciones que, con el predominio del orden representativo, estaban en los márgenes y no ingresaban a la ficción, excepto que ocuparan un lugar subalterno o que se tratara de géneros inferiores.

Tal como adelanté, *Boca de lobo* y *Rabia* efectúan un corrimiento de la ficción hacia los bordes: exponen los sujetos, los modos de vida, las percepciones, los sentimientos y las acciones que proliferan en los márgenes; tornan perceptibles "el tendal de cuerpos precarizados que las políticas económicas neoliberales estaban dejando afuera de las formas de tradicionales de inclusión y reconocimiento estatales" (Rodríguez 2019: 34). Las ficciones reconfiguran otra partición de lo sensible al acoger a los cuerpos proletarios, los cuerpos precarizados, desechados o explotados, los cuerpos asolados por la miseria y las carencias, los cuerpos de la fragilidad y la inestabilidad, los cuerpos desprotegidos por el Estado neoliberal en pleno proceso de retracción y privatización. Los relatos admiten al mundo del trabajo y de la pobreza, a la trivialidad de la gente insignificante y el malestar de las cosas miserables (Rancière 2015). Además, las ficciones trabajan la clave que permite jerarquizar y diferenciar dos tipos de humanidad. Si, según Rancière, la diferencia se concibe en términos de acción y reproducción, es decir del carácter activo o pasivo del sujeto, las novelas exploran múltiples deslizamientos entre la vida como reproducción y otras formas de experiencia, no productivas ni reproductivas. El discurrir del trabajo mecánico —la obrera haciendo la misma tarea siempre en la misma máquina de la fábrica, la sirvienta realizando cada día las mismas labores domésticas en la mansión— se corta por la posibilidad de experimentar sentimientos y emociones especialmente intensos. Entonces al carácter repetitivo de la acción reproductiva se le agrega el carácter único de la pasión. Las vidas destinadas a una existencia monótona, a seguir el ritmo de los trabajos y los días, revisten "una cadena de acontecimientos sensibles excepcionales" (Rancière 2015: 25).

Además, si el trabajo mecánico se realiza con la fuerza corporal, también la pasión que corta ese discurrir adormecido se inscribe en el cuerpo, pero subvirtiendo las disposiciones corporales esperables en las protagonistas según sus atribuciones identitarias. Las mujeres de estas ficciones se abisman al goce de los cuerpos,

explorando sus capacidades erógenas y sensoriales. Asumen una postura activa en los encuentros sexuales de modo tal que los varones parecen cuerpos objetivados para producirles placer, en algún punto descartables o intrascendentes. Esto desconcierta a las voces narrativas, eminentemente masculinizadas, que se quedan descolocadas ante una libertad sexual femenina que catalogan como desmedida, o imposible de dominar. Constituirse como mujeres capaces de satisfacer sus pasiones y sus deseos sexuales es de algún modo desoír los mandatos de sexo-género y la distribución de los roles que el patriarcado intenta perpetuar. Es romper con su asignación identitaria —obrera y sirvienta, esposa y madre—, suspender el tiempo de la utilidad capitalista y de la reproducción biológica, para vivir otras formas de vida y otras temporalidades de la acción, que no se corresponden del todo con las determinaciones de clase y de sexo-género. En este sentido, las pasiones se tornan peligrosas, tal como lo entiende Rancière cuando observa a las mujeres de la ficción moderna francesa: "Esa intensidad no es solo inútil. Es peligrosa, como toda capacidad sensible que excede lo que es requerido para el servicio cotidiano." (2015: 26). Peligroso como cada vez que los hijos de obreros o las hijas de campesinos "rompen con el universo de la vida invisible y repetitiva para implementar capacidades y vivir formas de vida que no se corresponden con su identidad" (Rancière 2015: 30). Quizás por su carácter subversivo, las pasiones que experimentan estas mujeres se tornan desgraciadas y trágicas. El orden de clases y de géneros imprime en sus cuerpos la afrenta que las retorna al lugar del que nunca deberían haber desertado: el cuerpo femenino sojuzgado por la fuerza del varón, el cuerpo femenino abnegado a la maternidad, la vida de las mujeres narrada por la voz patriarcal.

Los personajes varones también se ven desatados del tiempo reproductivo y de las atribuciones identitarias fijas. Del narrador de *Boca de lobo* solo podemos decir que vive más allá de Pedrera y que es un asiduo lector de novelas. Cuando presenta su propia historia, vuelve sobre esta indefinición: "el carácter es una sola imprecisión, como también, digamos, su voz —en el amplio sentido de la palabra— o procedencia." (170). No sabemos nada que permita asignarle una identidad determinada, ni siquiera su nombre, es "el hombre anónimo" (141). En el caso de José María, aun cuando parece responder a ciertos rasgos marcados —obrero que come asaditos con sus compañeros de la construcción, "cumbiero de alma" (14)— enseguida se revelan las inconsistencias

de esta tipicidad: el asesinato del capataz lo convierte en fugitivo, un sujeto que vive clandestinamente, escondido en lo más alto de la mansión. Los personajes varones se ubican por fuera del sistema productivo y de la racionalidad de los fines, desvinculados de las grandes empresas, liberados de los controles e imposiciones de la existencia social, sin obligaciones, sin proyectos ni aspiraciones, sin trabajo, al borde de la disolución o de la vaguedad. Desujetados de la reproducción mecánica, se dedican fundamentalmente a espiar las vidas ajenas.

El narrador de *Boca de lobo*, a partir de su romance con Delia, intenta reconstruir el mundo de los obreros, los rasgos de su identidad proletaria, las rutinas y las costumbres de su trabajo. Se acerca diariamente a contemplarlos, del otro lado de la verja de la fábrica, y de esa forma, y también por los relatos que le provee Delia, los va descubriendo. María, el protagonista de *Rabia*, escondido en la mansión donde trabaja Rosa, convive con los Blinder y, mientras hace incursiones por la casa para proveerse de alimentos, objetos y libros, va averiguando todo sobre ellos. De este modo, los vínculos amorosos disponen espacios de encuentro, negociación e interacción entre sujetos atravesados por las diferencias sociales, culturales y de sexo-género. Los protagonistas, que se constituyen como presencias insólitas en el mundo de los otros, a la vez experimentan cierta vaguedad (*Boca de lobo*), inadecuación (*Rabia*) y extrañamiento (*Boca de lobo* y *Rabia*) respecto a sí mismos. Se transforman en subjetividades anómalas: el narrador de *Boca de lobo* asume un comportamiento bestial y a la vez admite los rasgos de un vampiro (Eltit 2000), María se refleja en una rata como doble y se caracteriza como un fantasma. Son sujetos liminares que se mueven entre lo "normal" y lo anormal, lo esperable y lo imprevisible; subjetividades que exploran las posibilidades de la anomalía y de la extrañeza, aún sin constituirse nunca del todo como seres sobrenaturales, ni traspasar los límites de lo humano. De este modo, las novelas configuran la relación con el otro a partir de una serie de pares dicotómicos, cuyos elementos funcionan tanto en forma alternada como superpuesta: cercanía y distancia, reconocimiento y extrañamiento, visibilidad e invisibilidad, determinación e indeterminación. Es en el juego de los múltiples trazados que permiten estas dicotomías donde los romances ganan intensidad y donde los personajes varones se constituyen como etnógrafos (Clifford 1995) que se insertan en el mundo de los otros para poder

observarlo y conocerlo. En este sentido, podemos pensar a ambas novelas como ficciones etnográficas.

Los vínculos entre arte, literatura y etnografía han sido señalados con insistencia en los estudios contemporáneos, constituyéndose en una clave interpretativa de las transformaciones estéticas de las últimas décadas. Hal Foster habla de un "giro etnográfico en el arte y la crítica contemporáneos" y del surgimiento de un nuevo paradigma: "el artista como etnógrafo", caracterizado por el supuesto de que el lugar de la transformación artística está en el campo del otro, entendido como el otro cultural, oprimido, poscolonial, subalterno (2001: 177). Foster observa una envidia del etnógrafo en muchos artistas y críticos que aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse, o parten indirectamente de los principios básicos del observador-participante; además agrega que la antropología es considerada como la *lingua franca* de la práctica artística y del discurso crítico, y aparece arbitrando la interdisciplinariedad (2001: 185-186).[96]

En el campo de la literatura argentina de las últimas décadas, Sarlo postula que una línea visible es "etnográfica", ya que las novelas eligen construir "representaciones etnográficas del presente" (2007: 473).[97] Esta literatura se vincula con el arte contemporáneo por su "rasgo documental" o por la forma en que representa "temas culturales del presente", tales como los cartoneros y el *delivery*, los dialectos de jóvenes de la pequeña burguesía, la lengua baja y la cumbia, los correos electrónicos y las sesiones de chat (Sarlo 2007: 481). También Luz Horne considera que la ambición de representar el propio presente propia del realismo del siglo diecinueve parece verse renovada en las últimas décadas: "tanto en la literatura como en las artes plásticas y en el cine, se descubre un deseo de ofrecer un testimonio o un documento, de realizar un 'fresco' del mundo contemporáneo" (2011: 11). Cuando propone la idea de "literaturas

[96] Además, Foster señala que esta tendencia hacia la antropología implica una serie de deslizamientos en la ubicación del arte: de la superficie del medio al espacio del museo, de los marcos institucionales a las redes discursivas.

[97] Sarlo pone como ejemplos a las novelas-crónica de César Aira, donde la imaginación etnográfica reconstruye las formas que el presente trae como novedades, tales como los cartoneros y el *delivery*; el "estilo plano" de *¿Vos me querés a mí?* de Romina Paula, donde se registra el dialecto de los personajes, como si se tratara de informantes de una investigación realizada según los principios de la etnografía lingüística; la "hipérbole de la lengua baja" en los libros de Cucurto, donde la exageración rompe la ilusión etnográfica, y *La ansiedad* de Daniel Link, como una "novela técnica" donde la literatura sigue las discursividades tecnológicas porque "funcionan como iconografía de lo actual" (2007: 477-481).

postautónomas", Ludmer expresa que las escrituras actuales "fabrican presenten con la realidad cotidiana" y adoptan "la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo y hasta la etnografía" (2010: 151). Estas escrituras entran en la fábrica de realidad que es la imaginación pública para contar algunas vidas cotidianas en alguna isla urbana latinoamericana, para imaginar identidades de sujetos que se definen afuera y adentro de ciertos territorios (Ludmer 2010: 156).[98]

Sin embargo, en *Boca de lobo* y *Rabia* no se trata solo de un giro etnográfico en términos representacionales. Aunque podrían leerse en la línea postulada por Sarlo, Ludmer y Horne, en este trabajo me interesa más bien pensar la apropiación de la lógica etnográfica que realizan las novelas para poner en el centro el problema de la alteridad y construirse como laboratorios de exploración de las diferencias sociales y culturales. Es decir, no recupero la noción de etnografía para pensar los textos como representaciones, imaginaciones o fabricaciones del presente más coyuntural, como registro documental de sujetos, prácticas, lenguajes y dialectos sociales, tecnologías y formas de comunicación caracterizadas como "novedad" o como una "iconografía de lo actual" (Sarlo 2007: 481). Las ficciones son etnográficas porque se apropian de la figura del etnógrafo y de los métodos de la observación participante, a la vez que los desarticulan y los tensan. Las novelas, en tanto ficciones etnográficas, configuran formas de coexistencia, interacción y negociación entre sujetos marcados por las diferencias, trazados de las relaciones de inclusión y exclusión, modalidades emergentes de la experiencia social y de la subjetivación política.

El narrador de *Boca de lobo* se interroga sobre la posibilidad de los sujetos anónimos de dejar testimonio de su existencia. Se pregunta si cierto grupo de seres no tendrá como misión dejar "calcos", unas marcas equivalentes a las cosas del mundo,

[98] Respecto a las novelas seleccionadas, también se han señalado sus vinculaciones con la etnografía o la antropología: sobre el narrador de *Boca de lobo*, Berg considera que ingresar en otras formas de subjetividad y pasearse sobre un territorio ignoto pueden aproximarse a "una aventura antropológica" (2018: 156). Sánchez se refiere al protagonista como "etnógrafo foráneo" (2012: 192), Alcívar Bellolio habla de la tarea "cuasi etnográfica" que se plantea el narrador con respecto al cuerpo obrero de Delia (2017: 87); Thomaz, recuperando una noción de Juan José Saer, considera que el narrador reivindica una concepción de la literatura como "antropología especulativa" (2009: 129). Por otra parte, hay lecturas que ponen en discusión la construcción etnográfica, por ejemplo, Garramuño dice que *Rabia* "rechaza asumirse como elaboración etnográfica sobre la clase baja o sobre las diferencias entre las clases sociales en la Argentina contemporánea" (2007: 47).

pruebas con un alcance profundo y verdadero (118). Y luego señala un enfrentamiento entre este tipo de documentos —las marcas de la gente anónima sobre el mundo— y la letra escrita, fundamentalmente las novelas: "Estos dos elementos, como contendientes de una 'batalla' continua, son justamente las entidades que se esconden detrás de las fábulas" (119). En otro momento, al recorrer los terrenos precarios, con casas a medio construir, o con despojos y ruinas, expresa:

> Muchas veces he pensado que esos barrios jamás podrían haber sido materia sustanciosa para novela alguna; incluso si alguien los reuniera uno por uno, como piezas de dominó, o como se los ve en los mapas, hasta alcanzar un gran conglomerado barrial, tampoco así se alcanzaría la mínima densidad como para verse representados, si no con un poco de fortuna, por lo menos con algo de convicción (133).

En *Boca de lobo* y *Rabia*, las marcas de la experiencia de los seres anónimos y empobrecidos, aquellos que jamás podrían ser materia sustanciosa, digna, interesante para la letra escrita, adquieren el estatuto de novela. Marcas y novela dejan de enfrentarse, se solapan para explorar las fábulas que sustentan a ambas: el romance de la obrera y el señor mayor, la vida de la fábrica, la fábula del cazador y su presa; el romance de la sirvienta y el albañil, la vida en la clandestinidad, la fábula del patrón y la sirvienta. Sin embargo, este solapamiento no deja de ser problemático, las ficciones etnográficas se enfrentan a las preguntas: ¿quién cuenta las fábulas de la diferencia social y cultural? ¿quién puede conocer, de manera certera, a los otros? ¿quién oficia de traductor de las marcas anónimas y las convierte en palabras escritas? ¿quién tiene la autoridad para hablar por la identidad o la autenticidad de un grupo? ¿cuál es el límite de la interpretación y de la enunciación cuando la voz propia habla por las voces ajenas?

La percepción del etnógrafo, aun cuando aspire a la totalidad, siempre se encuentra situada. Las dos novelas trabajan enfáticamente la construcción del punto de vista y de una mirada parcial y fragmentaria que cuenta lo que puede conocer tras la verja de la fábrica, o escondida en la baranda de la escalera, detrás de las puertas o de las cortinas en la mansión. De modo tal que, tanto como lo que los protagonistas pueden ver o escuchar, es lo que permanece inaccesible a sus capacidades perceptivas. Además, el conocimiento del otro implica el problema de cómo nombrarlo: las novelas muestran

los modos en que los otros son hablados por la palabra que no les pertenece, de este modo, son ficciones de la violencia epistémica, simbólica y lingüística. Las ficciones dejan ver la condición vampírica de un lenguaje que habla por los otros y los fagocita, para absorber su más preciada esencia (*Boca de lobo*); y los modos en que el lenguaje se cristaliza en usos repetitivos de la doxa y los estereotipos (*Rabia*). Hacen proliferar nominaciones, imágenes e interpretaciones sobre los otros que se acercan a un afán de estetización y de ficcionalización (*Boca de lobo*), o a la sólida concreción de los sentidos doxológicos (*Rabia*). Las ficciones etnográficas muestran mucho más la carga de significaciones, dispositivos y categorías que ponemos sobre los otros al percibirlos, que aquello que los otros efectivamente son, hacen o piensan.

Más que efectuar un registro etnográfico o documental de los otros, que es un deseo de los personajes que se revela inconsistente, las ficciones promueven "un cuestionamiento de la autoridad etnográfica", resto de distancia crítica que Foster reserva al arte del giro etnográfico, si logra evadir sus muchas encrucijadas y peligros (2001: 201).[99] Estrategias que, según Foster, "perturban una cultura dominante que depende de estereotipos estrictos, líneas de autoridad estables, y reanimaciones humanistas y resurrecciones museológicas de muchas clases" (2001: 203). Las ficciones son etnografías cínicas, porque a la vez que muestran su fascinación por el mundo de los otros, testifican los límites y las dificultades de esa empresa etnográfica, que finalmente resulta ilusoria, fallida, o, al menos, digna de sospechas.

4.2. Una cueva de oscuridad: *Boca de lobo* de Sergio Chejfec

"Descubrir que era obrera, aunque me sorprendiera, fue decisivo para enamorarme de ella. […] Yo pensaba: 'Ella y obrera…', asignándole una doble densidad." (12), dice el narrador de *Boca de lobo*. Cuando revela su condición de obrera, Delia se convierte para el protagonista en "el ideal de mujer más deseable y acabado" (13), captura enfáticamente su dedicación y todas sus capacidades sensitivas e intelectuales.

[99] Entre los riesgos que Foster advierte en este "giro etnográfico" del arte contemporáneo se encuentran: la fantasía primitivista de que el otro, que la mayoría de las veces es de color, tiene acceso especial a procesos psíquicos y sociales primarios que al sujeto blanco le están de alguna manera vedados (2001: 179); el peligro de que la reflexividad sobre la posición del sujeto, también llamada autoalteración, necesaria para la etnografía, acabe en la autoabsorción, donde el proyecto de una autoformación etnográfica se convierte en la práctica de una autorrenovación narcisista (2001: 184); el romanticismo del otro y la sobreidentificación reductora con el otro, concebido como víctima (2001: 207).

La novela construye un adentro y un afuera de la fábrica, una frontera física —señalada por la verja a través de la cual el narrador observa el interior— pero a la vez social y cultural: "Porque podemos leer o escuchar acerca de la vida en las fábricas, […] pero la prueba de que sabemos muy poco es que cada nueva información la recibimos con avidez, sedientos sin satisfacción." (33). El narrador considera a la fábrica como una zona de desconocimiento, demarcada por un límite que distingue a quienes pertenecen de quienes son foráneos. Por eso cree que sus acercamientos son intentos de "atisbar la verdad oculta" (33). En este sentido, es Delia quien le otorga la posibilidad de atravesar esa frontera, quien torna visible y cognoscible lo que de otro modo permanecería infranqueable para él: las características de los obreros, sus rutinas y sus costumbres, su universo de relatos y leyendas, y los protocolos de trabajo, los métodos de control y disciplinamiento, las estrategias para optimizar la producción. Delia funciona como pasaje hacia otro mundo y como médium, el "cedazo" (123) por el que pasan cada una de las manifestaciones y circunstancias de la realidad antes de llegar al narrador. Pasaje a la alteridad y tamiz de la percepción, Delia se constituye de este modo como poderoso umbral.

Boca de lobo cuenta el mundo de los obreros y la fábrica, así como también de los barrios precarios y los pobres, a partir de esta perspectiva que es habilitada por Delia pero que está construida desde el punto de vista del varón protagonista. Todo lo que se dice de estos sujetos sociales lo sabemos por la aprehensión del narrador, pero no solo por el hecho de que es él quien se constituye como enunciador y focalizador del relato, sino, además, por su interés deliberado de conocer esos mundos y convertirlos en escritura. Así lo expresa:

> Con la amiga de Delia, con sus compañeros de la fábrica, con los hijos de F cuando los encontrábamos abstraídos, con la demás gente relacionada con ella, al fin de cuentas con casi todo el mundo, siempre me sentí en el papel de ubicarme en el exterior, registrar las cosas y extraer alguna conclusión de ello, cualquier circunstancia de la que se tratara. Era tan grande mi inclinación que parecía un hurgador (122).

El narrador, afectado por la irresistible atracción que le genera ese mundo-otro, se define como "un hurgador", participa de las relaciones humanas, pero se desplaza

hacia el exterior, cercano pero a la vez distante, dedicado a registrar e interpretar. Asume de antemano que parte de un saber escaso e insuficiente, y que su avidez de conocimiento es insaciable: en lugar de sosegarse, su curiosidad se acrecienta con cada nueva información. En este sentido, se acerca a la figura del etnógrafo, tal como propuse en la sección anterior, de modo tal que el romance y la empresa etnográfica se vuelven indiscernibles. La intensidad de la pasión amorosa y la fascinación por Delia permiten conocer el mundo de los obreros. Y el interés, casi obsesivo, por ese otro cultural y social da origen, y a la vez sostiene, el vínculo amoroso del protagonista. El narrador expresa la fusión de estas dos dimensiones cuando admite la satisfacción que le provoca reconocer la doble pertenencia de las manos de Delia, como portadoras de placer y como productoras de mercancías: "yo encontraría cierto orgullo en el hecho de que las manos que a veces me tocaran fueran las mismas que horas antes se habían ocupado de operar máquinas, manipular herramientas o acarrear futuras mercancías" (13). Además, la importancia de la fusión de los roles de amante y de obrera se manifiesta en la separación: cuando la condición de trabajadora se ve amenazada por otra atribución identitaria como la maternidad, el narrador se aleja deliberadamente de Delia. Los lugares de sujeto y objeto se vuelven intercambiables: sujetos sociales que son objetos de observación y de conocimiento, sujeto amoroso que es a la vez objeto de mirada etnográfica. La relación entre Delia y el protagonista es, desde un inicio, desigual y disimétrica: ella era "mi elegida" (33) dice el narrador, ella "ofrecía su mundo" (122), ella es la presa que da vida al cazador, mientras "el cazador no devuelve nada" (126).

La novela se organiza, como mínimo, en dos temporalidades: el romance con Delia acontecido en el pasado, y finalizado luego de la noticia del embarazo, y la actualidad, donde el narrador se dedica fundamentalmente a recordarla. Cada uno de estos momentos, a la vez, asume distintas formas del tiempo, aceleraciones y demoras, retornos e insistencias, pliegues y fragmentos. El romance se construye mediante la repetición temporal: una acción que se reproduce y se prolonga hasta que tiene lugar un nuevo acontecimiento, de carácter inusual o novedoso, dando por finalizada la repetición e inaugurando una nueva. Por ejemplo, el narrador se acerca, con la caída de la tarde, a la esquina de los Huérfanos donde puede ver cómo Delia baja del colectivo para regresar a su casa. Este acto de observación se repite incansablemente: "Siempre la vi bajar: el mismo pie, el mismo movimiento, el mismo aire." (10). Hasta que se

provoca un corte que altera el curso de los sucesos cuando el hombre descubre su ocupación de obrera, se enamora de ella y se decide a abordarla. De este modo, comienza el tiempo de las caminatas juntos, donde no solo se reproduce cada día la misma acción, sino que también se repite el momento cronológico: al atardecer y con el avance de la noche. Todo esto acontece en un espacio que, tal como ha señalado la crítica (Kohan 2008, Selgas 2017, Berg 2018), se caracteriza por su imprecisión y su indeterminación, se mencionan algunas referencias como la esquina de los Huérfanos, la esquina de Pedrera, la zona de los Cardos, se sabe de la existencia de la fábrica, de un colegio, de un barrio con terrenos dispersos donde se levantan casas rudimentarias, pero no se puede reconocer geográficamente el lugar.

Luego, se observa nuevamente la dinámica de una frecuencia repetida seguida de un corte que altera la reiteración cuando, en lugar de recorrer el camino habitual, la pareja cambia el rumbo y se dirige hacia un pequeño galpón levantado al fondo del baldío. Los encuentros amorosos también se descomponen en mínimas acciones, cuyo carácter habitual se marca por el uso del pretérito imperfecto:

> En el baldío de los cardos, después del amor, Delia dormía tres minutos, o cinco. Cerraba los ojos y su cuerpo, junto con la mente, terminaba de abandonarse sólo cuando había cesado toda actividad. Al cabo tenía un despertar similar al de cada mañana: abría los ojos de improviso, los abría antes de despertar. […] Una vez despierta, simulábamos unos rápidos juegos como si todo volviera a comenzar, pero enseguida nos poníamos de pie y dejábamos los Cardos, a veces para continuar nuestras caminatas, casi hasta el alba, otras para llegar a su casa y despedirnos a unos metros de la puerta (131-132).

La configuración del tiempo asigna sentidos a los momentos de la relación: la repetición del acto de la mirada manifiesta la obsesión que el narrador tiene por Delia. La síntesis en unas líneas de cada una de las acciones del encuentro amoroso, igualmente reproducidas cada día en un periodo prolongado, demuestra que ese fue el más intenso y feliz tiempo del romance. Otro corte temporal se constituye cuando el narrador ultraja el cuerpo de Delia en una violación y ella queda embarazada. Al enterarse de esto, el narrador se autoimpone el distanciamiento: “compadecer y borrar” a Delia (59). El romance concluye con un “final patético” (49).

El presente de la narración es el tiempo de la distancia, la soledad y la ausencia, "la sintaxis del desconsuelo" (70). En un primer periodo, el narrador se recluye en su interior, recorriendo el espacio ínfimo de su habitación, o tirado en la cama, "desplomado hasta acabar hundido en el colchón" (112). La separación está concebida como "una tragedia que no prescribe" (114), en términos de derrumbe personal o caída profunda, un descenso hasta el pozo de lo indecible. En el tiempo de la separación imperan la parálisis y el tedio, las acciones son casi nulas, apenas lo mínimo para asegurar la supervivencia, donde vivir es "pasar por los transes de la amargura" (70). Cuando el protagonista logra salir de nuevo a la calle y al barrio, habitar el espacio exterior implica esconderse de Delia, huir de los lugares donde ella ha ido a buscarlo, escabullirse a tiempo, sin que se dé cuenta, y, cuando ella lo descubre, escapar sin vergüenza ni compasión.

Al salir, el narrador recorre los lugares que frecuentaban juntos, como un modo de volver a vivir la experiencia de la intimidad. Se produce un doble movimiento: evitar a la Delia actual, revivir a la Delia anterior, en un pliegue del presente sobre el pasado y de la coordenada temporal sobre la espacial. El protagonista se pregunta cómo las cosas permanecen a pesar de la fatalidad, cómo la geografía sigue inalterable más allá de los destinos personales, del correr del tiempo y de las biografías. Esta especial intersección entre tiempo y espacio, entre cambio y permanencia, es un eje que atraviesa la novela y que se manifiesta desde la frase inicial:

> Siempre me ha inquietado que la geografía no cambie pese al tiempo, pese a nuestros cambios y los cambios que se producen en ella. Conservamos algo inmaterial, equivalente a lo que conversa la geografía, también inmaterial. Y sin embargo, aunque no cambie, la geografía es la medida de los cambios (7).

El narrador está abocado a visitar los lugares donde se encontraba con Delia para contrastar la imagen del recuerdo con la imagen actual, dejar constancia de lo que ha cambiado y de lo que permanece tal cual era. Además de esta condición espacial del tiempo, se produce una fragmentación de temporalidades paralelas, donde las distinciones entre lo real y lo imaginario, lo cierto y lo incierto, lo verdadero y lo falso pierden relevancia. Mientras cuenta sus propias vivencias, el protagonista va desplegando las hipótesis que arguye sobre qué estará haciendo Delia en ese mismo

momento: “Mientas caminaba hacia el baño enumeraba las posibles acciones de Delia: madrugar, comer un bocado, pensar en la fábrica y el hijo, etcétera.” (57). En el presente de la narración adquiere densidad el pensamiento sobre Delia, y la imagen real de la protagonista se va diluyendo para dar lugar a sus presencias espectrales: Delia en el momento del romance, Delia recordada e imaginada, Delia convertida en narración en el trabajo de escritura que escenifica la novela.

El presente es un tiempo sostenido sobre lo anterior, que se repliega en la memoria del pasado porque a la vez la necesita como alimento para persistir y como materia escrituraria: “Ya para entonces no sabía nada de su suerte, y sin embargo era ella, su recuerdo, quien cada mañana me rescataba de mi completa indiferencia.” (57). De este modo se va configurando la perspectiva etnográfica del narrador, a partir de la observación de la vida propia que es un modo de conocer la vida de los otros. Se van configurando múltiples capas de interpretación del otro social y cultural: cuando los hechos fueron vividos, cuando son rememorados, cuando son pensados, cuando se convierten en escritura. Hay un impulso de otorgar significaciones que se evidencia en el tono del relato: muy descriptivo, ensayístico, especulativo y teórico.

Los obreros tienen cierta “disposición proletaria”, una “idiosincrasia particular” (74), de modo tal que, si hay algo que los caracteriza como colectivo, el narrador puede constituirse como etnógrafo abocado a indagar esa cualidad. El conocimiento de los obreros se realiza sobre todo a partir de la observación, con la sinécdoque como procedimiento privilegiado, así pues la novela se apropia de las estrategias etnográficas. Según James Clifford, el método de la observación participante, principal rasgo distintivo de la antropología profesional, está marcado por un énfasis en el “poder de la observación” y otorga primacía a lo visual, por lo tanto la interpretación está ligada a la descripción (1995: 49). Además, Clifford agrega que el propósito de este método no es lograr un inventario completo sino alcanzar la totalidad a través de una o más de sus partes: “En la instancia retórica prevalentemente sinecdóquica de la nueva etnografía, se asumía que las partes eran microcosmos o analogías de la totalidad.” (1995: 50).

Conocer a Delia permite al protagonista conocer al mundo de los obreros y de la fábrica, es decir la parte le permite comprender el todo. Los obreros, según el narrador, pueden pensarse como un “organismo colectivo”: “un ser compuesto por numerosos individuos equivalentes y que tiene una vida molecular” (31). De este modo la

interpretación etnográfica, en algunas ocasiones, se nutre de metáforas naturalistas. Pero además la sinécdoque posibilita describir a Delia, en una mirada que prioriza el detalle y descompone el cuerpo en partes que le otorgan significado como totalidad: ondas del pelo, cejas, manos, senos. El acto de visión es fundamental como método de conocimiento y, en muchas ocasiones, el registro de lo mirado incluye el punto de observación. Como anticipé, una impresión óptica, recortada en el pie, produce el enamoramiento por parte del narrador:

> Todo comenzó en la esquina de los Huérfanos, donde la veía bajar del colectivo. Delia llegaba cuando caía la tarde, ponía un pie sobre el pavimento y sin distraerse tomaba el camino de su casa. […] Siempre la vi bajar: el mismo pie, el mismo movimiento, el mismo aire (9-10).

El narrador repone los sitios desde los cuales produce la observación y reitera los verbos que enfatizan la centralidad de la mirada: "Veía a Delia desde el otro lado de la verja de alambre" (30), "Yo veía a todos los obreros" (30). Su percepción de la fábrica es estrecha y limitada, puede ver el sector delantero, el perímetro de pasto que rodea el edificio, circundado por la verja de alambre, lugar donde los obreros se reúnen en silencio durante la hora de descanso. Pero el narrador no puede acceder al interior de la fábrica, donde están las máquinas y donde se realizan las tareas, aunque intuye que allí transcurre lo más interesante.

La interpretación de los otros, ya sea de Delia como de los obreros, se realiza a partir de algunas categorías que permiten aprehender lo real y asignarle sentidos: la relación del sujeto con los espacios y con la geografía, la relación del sujeto con el tiempo y la relación del sujeto con los objetos son los principales ejes que organizan la observación del narrador-etnógrafo. El primer elemento que permite caracterizar a los obreros es la relación de los sujetos, y los cuerpos, con los objetos, específicamente con la producción de mercancías.[100] La fábrica es el sitio donde se produce la transformación

[100] Las representaciones del mundo del trabajo, de los obreros, de la fábrica, de la relación enajenante de los trabajadores con las máquinas, de la producción de mercancías han sido uno de los aspectos más leídos de la novela, muchas veces a la luz de las nociones que provee la teoría marxista clásica. Por ejemplo, Sarlo (2007) recupera el concepto de alienación para proponer que la novela sostiene la idea marxista de que el trabajo fabril, en el capitalismo, excluye al obrero del producto de su trabajo y convierte sus percepciones en una captación cuantitativa y abstracta del mundo. Berg (2018) estudia *Boca de lobo* como una "ficción proletaria" por sus personajes marginales y descentrados, así como también por su

de las cosas: “la combinación de trabajo humano y materia dócil que da como producto final la mercancía” (90). De la mercancía proviene la condición obrera, es decir la máquina y el objeto resultado de la producción capitalista otorgan una asignación identitaria a los sujetos. Uno de los modos de remarcar la pertenencia es a través de la vestimenta. La ropa idéntica, de un color abatido, en cuerpos que ejecutan continuamente movimientos similares, borra las diferencias individuales, volviendo a los obreros “una masa gris y deforme” (30), igualada en su capacidad mimética. El narrador asegura haber visto personas convertidas en obreros apenas se vistieron con su blusón de trabajo por primera vez. Sacarse su prenda habitual y cubrirse con el uniforme es

incursión argumental que recuerda a ciertas formulaciones doctrinarias e ideológicas propias de la doxa marxista; a la vez que piensa la novela a partir de la revisión crítica y el desplazamiento de ciertas narrativas heredadas del siglo XX (como la literatura de Boedo y las formulaciones del realismo crítico y social de los años sesenta). Cabezas (2013) vincula la construcción de la subjetividad industrial en la novela con el predominio religioso de la deuda y el momento de consumación postsoberana —o de soberanía absoluta del capital que se encuentra descentrado de las soberanías territoriales y expandido a escala planetaria. Reinscribe al personaje de Delia en la tradición de la figura de Sísifo y analiza aquello que la fábrica produce en la estructura subjetiva del obrero: el obrero está absorbido por el modo de ser de una lógica en la cual el sentimiento de la deuda resuena cohesivamente como comunidad de afectos orientados a impedir el desvío de la norma (Cabezas 2013: 249). Rodríguez (2019, 2022), a partir de las ideas de Marx, analiza cómo el personaje de Delia muestra que la fábrica industrial y sus hábitos disciplinarios constituyen el espacio donde el cuerpo queda codificado bajo el signo del capital y la productividad, pero también cómo, más allá de los muros de la fábrica, se constituye un terreno eminentemente biopolítico que necesita del ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos: la fábrica biopolítica se extiende sobre el cuerpo social entero inscribiéndose en la reproducción de la vida. Vázquez (2008) estudia el topos de la mujer obrera en la narrativa argentina del siglo XX y propone que *Boca de lobo* subvierte las representaciones de esta figura irradiadas por la cultura hegemónica, no solo porque desarma la equivalencia entre trabajo fabril y prostitución, sino porque además invierte la imagen del trabajo como alienante y embrutecedor, al enfatizar la solidaridad entre los trabajadores, resaltando una dignidad y una identidad que se construyen en la interacción entre trabajo y comunidad. Otras contribuciones sobre este tema que se pueden consultar son los artículos de Guerra (2020, 2022), que estudia las representaciones del trabajo industrial a partir de las nociones de melancolía (Butler) y espectralidad (Derrida); de Olmos (2008), que indaga, en un análisis comparativo con *Mano de obra* de Eltit, las formas que asume el trabajo en ambas novelas, donde se concibe como un fin en sí mismo que vacía al individuo de cualquier consistencia subjetiva; de Sánchez (2012), que observa ciertas resonancias de los primeros escritos de Marx en la novela, aunque el relato se distancia de un discurso ideológico que pueda desembocar en una acción política, porque los obreros aparecen atrapados en un “fin de la historia” (Fukuyama). En relación con esto, la crítica también ha señalado que estas representaciones del mundo del trabajo se realizan en un contexto histórico en que la figura del obrero, el espacio de la fábrica y las características del capitalismo fordista se encuentran en desintegración; en este sentido, Ludmer considera a *Boca de lobo* como “una ficción sobre el fin del cuerpo-clase obrera de la literatura” (2010: 99); Catalin habla de una “imagen del fin”, que se especifica en la disolución de la lógica moderna de las clases para comprender la realidad y en la imposibilidad de defender la dictadura del proletariado (2014: s/n); y Berg considera que la novela plantea el interrogante: “¿Cómo formular una ficción proletaria, cuando el sujeto social motor del cambio ha desaparecido, o al menos, está suspendido en la actualidad como categoría histórica? ¿Cómo elaborar un tratado de antropología fabril cuando la clase obrera se halla en pleno proceso de des-proletarización?” (2018: 153).

para Delia transformarse en obrera, “un disfraz fatal”, “un traje natural y sencillo, pero irremplazable” (116).

La ropa de Delia permite imaginar las tareas y los trajines frente a las máquinas: “Así miraba yo el traje de Delia cuando se bajaba las mangas; quería tener el detalle revelador, la marca providencial que, junto con alguna otra pista recibida tiempo atrás, me permitiera armar su jornada. La ropa es especialmente útil para eso, ¿verdad?” (33). Aquí se ve el método de investigación propio del etnógrafo: la ropa permite conocer a Delia, y una obrera permite conocer la totalidad del trabajo en la fábrica, las rutinas de los obreros entendidos como organismo colectivo. Por eso el narrador concibe a la ropa como una segunda piel, “la vestidura por la que se manifestaba una naturaleza profunda” (36), y se obstina en interpretar las marcas y las heridas que pueden observarse en la tela. Y por eso conserva guardado, entre los pocos objetos de Delia que le han quedado, un pequeño botón de su camisa de trabajo, especie de fetiche, porque el narrador considera que esta segunda piel, probablemente sea, al menos para él y sus intereses, la más determinante, “un traje más verdadero que la primera piel” (36).

La ropa funciona como marca distintiva pero también como mecanismo de control dentro de la fábrica. El procedimiento de vigilancia es sumamente complejo: se trata de inspeccionar unos calcos que los obreros deben tener preparados, donde deben mostrarse las marcas de los botones de la camisa de trabajo: “Así la empresa advertía que nada, por diminuto que fuera, podía escapar a su control.” (117). El obrero pone su cuerpo a disposición del sistema de producción, de ahí que, a través del procedimiento de la sinécdoque, se enfatiza una parte de Delia para indicar el carácter corporal y manual del trabajo: “las manos de Delia eran la superficie por donde la producción alcanzaba su condición de mercancía” (14). Esta expresión conecta la parte ínfima y particular, un fragmento del engranaje de la fábrica —las manos de una de las obreras—, con el proceso de producción de mercancías, mostrando las relaciones de complementariedad y necesidad entre cada una de las partes y la totalidad. Sin embargo, “Delia no era propietaria de las cosas que pasaban por sus manos” (14), es decir tiene un papel subalterno frente a los objetos, los crea pero no puede poseerlos.

De este modo se agrega otro de los parámetros de interpretación que utiliza el etnógrafo: la relación de los sujetos con el tiempo. Los obreros pasan la mayor parte del tiempo en el taller, vigilantes frente a las máquinas, en medio del ruido estrepitoso. El

tiempo de la reproducción está escandido por breves momentos de descanso, sin embargo, el trabajo absorbe de tal modo a los obreros que en estas pausas se sienten inquietos: “se podía sentir el aire incómodo, la impaciencia que los unía” (30). Cuando se quiebra el tiempo de la repetición, por ejemplo, a partir de los exiguos intervalos o de un acontecimiento novedoso, los obreros se sienten descolocados y experimentan cierta inadecuación. Si el trabajo en la fábrica les asigna identidad, la interrupción o el cambio en la tarea son modos de la desidentificación, que los torna “más imprecisos” (31). Esto se vuelve especialmente evidente en la historia de G, un obrero-niño, “el mejor de la fábrica, joven, sano y disciplinado” (147). El drama de G se desencadena cuando cierto día se encuentra con que han retirado a su habitual máquina de trabajo, cambiándola por dos nuevas. Entonces, se niega a trabajar y permanece largo tiempo sin moverse, abstraído frente a las huellas de su máquina, observando las marcas viejas que había dejado su ausencia en el piso; hasta que es finalmente despedido, sin ninguna contemplación.

En la historia de G se puede ver la consustanciación de los obreros y las máquinas como una constante en la novela. Por ejemplo, se dice de Delia que, indiferente frente a los paisajes naturales, se ve conmovida sólo por las máquinas tremolando: “esa era la lengua franca de su sensibilidad” (144). El obrero se confunde con la máquina, se vuelve “su brazo ejecutor” (97). Por eso, una leyenda heroica, asentada en la memoria atemporal de los compañeros de Delia, cuenta un día que los obreros decidieron rebelarse y lo hicieron destrozando esas moles imponentes y metálicas que caían “como casas de naipes” (101). La máquina es el dispositivo de dominación, emana un influjo alienante, y a la vez es el instrumento que confiere identidad, que organiza y otorga sentido a la experiencia, de allí radica su condición paradójica. G siente tristeza al ausentarse de su puesto, solo al lado de la máquina “encontraba una delicada, pero profunda, justificación de su existencia” (146). Por esto no puede tolerar el cambio y se vuelve ventrílocuo de su complemento artificial: “era la vieja máquina, diciendo que no, la que hablaba a través de G” (147). Los obreros devienen cuerpos orgánico-mecánicos, la destreza de las manos prolonga, y ejecuta, la actividad de las máquinas. Cuando el aparato se apaga o se ausenta, el cuerpo, fuera de sí, se paraliza, se aquieta o se enajena.

Por otra parte, se abren modos alternativos de circulación de los objetos en la comunidad de obreros y en la sociedad barrial. Entre los sujetos signados por la carencia,

imposibilitados de poseer todo lo que necesitan o quieren, funciona fundamentalmente el préstamo: se intercambian bienes como la ropa, las herramientas o los utensilios, y artefactos como una cámara de fotos. El narrador, cuando acompaña a Delia a devolver una prenda prestada, observa que "la pollera parecía estar hecha para Delia, que su naturaleza o sentido se realizaba completamente cuando […] la protegía" (27). No es necesario poseer a los objetos para tener con ellos relaciones de pertenencia y compenetración: lo ajeno puede volverse propio en este circuito signado por la solidaridad. El sistema de préstamos admite una concepción diversa del objeto y una temporalidad paralela: el préstamo continúa actuando y se prolonga en el tiempo, aunque ya se haya efectuado la devolución, porque sigue teniendo efectos en el objeto. Cada nuevo préstamo acrecienta el valor y aumenta el grado de consistencia de las cosas: "Un martillo, por ejemplo, es más martillo cuantas más veces sea prestado." (126).

El objeto, por el mismo circuito de préstamos, se desprende del carácter seriado, propio del modo de producción capitalista, y se torna único: marcado por las huellas indelebles de cada uno de sus diversos usuarios, cargado de las capas de tiempo que le inscribió cada uso, distinguido por el mayor cuidado que todos muestran hacia él. Cuando se describe este uso particularmente compartido de las cosas el narrador emplea dos veces la palabra "comunidad": solo la comunidad percibe las marcas de los objetos, invisibles para cualquier otro observador foráneo, y también es comunitaria la memoria de los préstamos: "la deuda se reproducía en el recuerdo de la comunidad" (29). Un modo de concebir la circulación de los objetos que se distancia de las implicancias económicas y de la posesión privada, para ensayar la posibilidad de una propiedad colectiva donde no importa tanto quien es el dueño último de las cosas —que en todo caso se convierte en un simple custodio de la pieza— sino la memoria de los usos múltiples del objeto. El valor, signo del capital, pasa a ser algo subjetivo: las marcas de otros tratos y manipulaciones, el apego que las cosas suscitan. De modo tal que, si todos disponen de las cosas ajenas y pueden contar con ellas cuando las necesitan, el consumismo, el deseo de poseer la mayor cantidad de mercancías —central en la economía político-libidinal del capitalismo (Trigo 2012)— se convierte en "una quimera reconocida como inútil" (126).

La figura del préstamo, así como asume un cariz solidario con esta modalidad de intercambio, también tiene una función negativa con la práctica de los prestamistas que otorgan una suma determinada de dinero a los obreros a cambio de altos intereses. El narrador se entera por Delia que a los obreros no siempre les alcanza el salario para aquello que necesitan, por eso deben recurrir a estos "préstamos de subsistencia" (92), para pagar el transporte, o alimentos, o, como le sucedió a la protagonista, para poder comprarse un jabón. El narrador conoce esta práctica a través de la historia de F, relatada por Delia la tarde en que regresa caminando de la fábrica, porque puso el dinero del transporte en una colecta que organizaron los obreros para ayudar al compañero a saldar su préstamo. El mecanismo de la deuda se torna un modo de sumisión de las vidas: muchas veces los obreros quedan atrapados en una red de intereses acumulados de la que no pueden salir, o, como en el caso de F, se sienten presionados por los acreedores, al borde del suicidio.

Además de las categorías que permiten pensar lo observado, el narrador utiliza otro modo de interpretación recurrente: el establecimiento de comparaciones. Por un lado, avanza en la clasificación de tipos sociales —como el obrero, el hombre de campo, el comerciante— que pueden describirse a partir de sus relaciones de similitud y diferencia. A través de este procedimiento distingue el pensamiento de un obrero y de un comerciante respecto a la mercancía (13-14); y el mutismo de los obreros del silencio del mundo rural: "Yo creo que el silencio de la gente de campo es resistencia a hablar, algún modo de ignorancia, timidez, al contrario del silencio de los obreros, la otra fracción heredera del mutismo, un silencio complejo, atravesado de intrigas y señales contradictorias, de avances, distracciones y por sobre todo de implicaciones morales." (89). Por otro lado, el procedimiento de la comparación permite también definir a los sujetos precarizados por su proximidad con los animales: a través de su ventana, ve pasar a los pobres por la geografía ruinosa "con una puntualidad astronómica, día tras día, con la constancia de las hormigas" (68); cuando acompaña a Delia a la casa de una amiga, por el barrio de escombros, ve, detrás de delgadas columnas de hormigón, rostros "furtivos como los animales" (24); y desde la verja de la fábrica, todos los obreros, con las ropas del mismo color, como una masa gris y deforme, le parecen "un rebaño" (30). La animalización es un efecto de la visión del narrador, que, ante la

dificultad de significar a los sujetos extraños, acude a metáforas cristalizadas —los pobres como hormigas, los obreros como un rebaño.

Ahora bien, me interesa analizar cómo este narrador percibe a Delia, su fuente de observación predilecta. En principio destaca que Delia habita "en la frontera" (9), constituyéndola como un personaje liminar que "vive atravesando umbrales" (18). Las fronteras son físicas y topográficas: "estribos de colectivos, portones de fábricas, lajas de jardines, cercas de terrenos, umbrales de casas, bordes de caminos." (18). De la fábrica le atraen los bordes, el perímetro que divide el adentro del afuera, donde se teje el alambre y crece el pasto ralo y descuidado. Y además las fronteras son su modo de subjetivación, Delia tanto permite conocer a la categoría social a la que pertenece como desconocerla, o poner en entredicho la noción esencialista de la identidad. Delia siempre se está convirtiendo en otra cosa, abismada hacia un exterior que la expulsa de aquello que le permite definirse: siempre "sus pies pisaban una frontera más" (11). Así se va moviendo de niña tardía a obrera y de obrera a madre, su condición liminal la hace participar de todas las categorías, a la vez que no se deja asir completamente por ninguna. Por ejemplo, pertenece y a la vez se diferencia del conjunto de muchachas de su generación: "tenía una rutina distinta, en fin, 'sabría' más y distinto de lo que cualquiera sabe a su edad." (11-12). Su trabajo de obrera era "la condición que la señalaba entre todas las mujeres" (12).

Delia permite describir a la totalidad, es parte constitutiva de la comunidad obrera, y por tanto habla de ella con cada uno de sus atributos. Lo fabril es un valor y un motivo de orgullo: "era el hecho que le otorgaba la identidad más acabada y plena, el rasgo con el que podía sentirse ella misma" (63). La fábrica satura la asignación identitaria, permite configurar una subjetividad reconocible, plena y acabada. El obrero está siempre ubicado en coordenadas estables de tiempo y de lugar: en el hacer mecánico de su tarea, o en los breves lapsus de descanso, en el lugar asignado en la máquina que le toca y en su sector de la fábrica; toda su vida está organizada por la lógica de la repetición y por un devenir de los sucesos lineal y previsible. Delia, en cuanto pertenece al colectivo de los obreros, participa de esta organización del mundo. Pero a la vez se diferencia del resto de los obreros. Cuando se reúnen con los trabajadores en el ralo de la fábrica, Delia ocupa los bordes del grupo, un borde material, porque se ubica en los costados extremos del espacio de reunión, y también "un borde simbólico, por su condición de

mujer, niña tardía, entre varones endurecidos por el trabajo corporal" (60). Si todos los obreros componen una "masa gris y deforme", Delia es "una estrella titilante, una luz a punto de desaparecer para replegarse entre sus compañeros" (30). Este carácter excepcional aparece remarcado en la novela a través de la construcción de las nominaciones: Delia es la única que tiene un nombre propio, que además se repite constantemente; los demás personajes se denominan con siglas —la historia de G, de F—, o a partir de sus relaciones —"la amiga de Delia"—, porque sus nombres han sido borrados; o, en el caso del narrador, se autodefine como un sujeto "anónimo".

El protagonista todo el tiempo quiere desentrañar el misterio de la subjetividad de Delia, quiera ordenarla en una categoría social. Reconoce que a través de las constantes preguntas que se formula sobre la naturaleza de Delia —de niña o de mujer, de obrera— "no hablaba de Delia sino de mí": "Ella era un ser indeciso, en gran medida insustancial, frente al cual yo precisaba definir su identidad" (111). El procedimiento de categorización se repite: la interpretación del protagonista logra ubicar a Delia en un tipo social y luego descubre algo de ella que la expulsa de esa tipología, sin terminar de abandonarla. Es la parte que permite ver el todo, pero a la vez el resto ingobernable, que lo excede. Delia se recorta, por su "propio brillo" (30), como una singularidad irreductible. El narrador destaca varias veces "el carácter único de esta mujer", comparándola con "las divinidades que reinan solitarias" (133). Así pues su subjetividad se mueve entre pertenencia y extranjería, entre lo general y lo particular, entre lo colectivo y lo individual, entre la determinación social y la desubjetivación. Delia, en cuanto singularidad, se desata de los parámetros que organizan el pensamiento y permite avizorar otros modos, anómalos e imprevisibles, de las relaciones entre su subjetividad, el tiempo, el espacio y los elementos que componen el mundo.

Una de las características que se destaca de Delia es su particular vinculación con las temporalidades —recordemos que la relación sujeto-tiempo es uno de los parámetros que permiten al narrador describir a los otros. Delia experimenta una temporalidad desfasada, se sitúa en un momento previo o posterior, nunca en el instante preciso en que el hecho acontece. Tiene una forma sutil de ocupar un leve después o un leve antes de los acontecimientos que está viviendo, "una especie de 'apenas' cronológico" (89). Por ejemplo, tal como mencioné, el lugar de la fábrica que más la atrae es el perímetro de paso donde los obreros salen a disfrutar en sus horas de

descanso, pero “Delia no precisaba instalarse allí para gozar, porque mucho antes de que se escuchara la sirena del horario ocupaba mentalmente su sitio, un gran cajón de hierro cubierto por una alfombra marrón.” (19). Se imagina sentada en lo más alto del cajón, balanceando sus pies entre la maleza, mirando el reflejo de la luz sobre los muros de los talleres, es decir, se anticipa mentalmente a lo que luego efectuará como acto en un momento inmediatamente después. Las categorías que miden el paso del tiempo están anuladas o distorsionadas para la conciencia de Delia, según el narrador: “Para ella el tiempo no avanzaba; y si evidentemente tampoco retrocedía era claro que ocupaba dimensiones contiguas, donde la progresión o el retroceso, incluso la lentitud o aceleración, estaban abolidas como posibilidades prácticas.” (83).

Algo similar sucede con el espacio, durante los encuentros amorosos del protagonista con Delia, se ponen en suspensión las coordenadas topográficas e incluso el concepto mismo de lugar. La disposición de los espacios se vuelve irrelevante: “No había sitios ni confines, tampoco espacios vacíos o colmados. Inmunes a toda influencia, nada nos contenía.” (8). Los lugares pasan a convertirse en pura percepción corporal y sensorial: “ya cerca del baldío de los cardos la piel de Delia comenzaba a sudar, sin mojarse demasiado. Era un mador que transformaba el rostro, ahora un poco más pálido, y helaba sus manos y brazos.” (9). El encuentro sexual disuelve las categorías de identidad, los límites del sí mismo, la organización jerárquica del cuerpo:

> No era mi boca la que la besaba, ni eran sus manos las que me sujetaban. La miraba sin ojos y la tocaba sin brazos. Aún más: así como el recuerdo de mis manos conteniendo sus senos es el recuerdo de mis manos sosteniendo el mundo, así mis labios que besaban no eran míos, sino los de alguien a quien yo estaba unido y que me sobrepasaba, era superior a mí desde todo punto de vista, y bajo cuyo dominio encontraba una plenitud que de lo contrario jamás habría obtenido (17).

Una vez desmembrado y dislocado, el cuerpo de Delia en tanto fuente de plenitud pervive en el narrador a través de un funcionamiento metonímico. La descripción de la joven se construye a través de sinécdoques que privilegian el cuerpo como zona de goce: los senos delicados, pequeños; los poros de su piel que parecen respirar más de lo normal, las manos capaces de imprimir una presión justa y propicia, el cabello movido por el trabajo del viento, las “cejas hirsutas, ensilvecidas como crines” (26). Los efectos

de su cuerpo —la tersura de su piel, el calor emanado de su proximidad— permanecen más allá del tiempo, o del olvido, suscitando apariciones demoradas e imprevistas:

> El contacto de Delia dejaba un recuerdo en la piel que se diluía después de varias horas, pero se borraba de manera engañosa: de pronto podía volver bajo la forma de contactos reflejos, roces imaginarios ante los cuales uno se sentía indefenso y desconcertado porque, teniendo un origen preciso, Delia, se trasladaban a través de cuadras y cuadras de distancia y oscuridad (21).

Las percepciones metonímicas retornan como reflejos de contacto, como un leve ardor, o como roces imaginarios, constituyendo una memoria erógena del goce. El narrador recuerda la embriaguez que sentía al sujetar los senos de Delia en el centro de sus manos y comprobar su absurdo peso "como si fueran pétalos" (18), su piel que "era húmeda, consolaba y protegía, pero también tenía un efecto enervante" (22). En este sentido, la memoria también es metonímica, la ley de evocación parece concentrarse no en circunstanciales esenciales, no en un fondo trascendental, o un núcleo de sabiduría, sino en esos recortes fragmentarios e intensos de lo corporal. En algunos casos esta recuperación de fragmentos-detalle del cuerpo aparece asociada a metáforas naturalistas, vinculadas con elementos de la naturaleza o del paisaje: la axila como "un bosque donde podría ocultarme", la entrepierna como una "fronda", profusa y espesa (173), y como un "estuario invertido" que avanza desde el ano hacia arriba conquistando la piel hasta llegar al ombligo (175).[101] Y además estas sinécdoques provocan que el narrador hable de una condición "sobrenatural" (21, 22), "extrahumana" (21) de Delia, marcas de un pasado indómito, o "más bien salvaje" (26).

Por otra parte, Delia dispone de un contacto excepcional con el mundo porque es capaz de otorgar energía a todo lo que la rodea: un grupo de árboles, las piedras, los animales, el resto de las cosas. "Delia repartía su energía en cada objeto que pasaba por sus manos, dándole también a cada uno un poco de su propia naturaleza" (73), dice el narrador. Delia puede afectar a diversos elementos por igual: lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial, los seres vivos y los objetos materiales, a todos puede asignarles

[101] Liesbeth, en su investigación doctoral, donde analiza el carácter de la caminata y la función del espacio en la novela, habla de contactos entre cuerpo y paisaje que se tematizan como eróticos: "el cuerpo-fábrica empieza a florecer y se transforma en cuerpo-paisaje, haciendo referencia a una manera más orgánica de relacionarse con la naturaleza" (2015: 194).

una sobredosis de existencia, una presencia real más enfática, un suplemento vital. Porque es "una persona que beneficiaba todo lo que tocaba y habitaba" (132). Y, a la vez, ella se ve afectada por un mecanismo de compensación, mientras es capaz de enfatizar la presencia de los elementos que componen el mundo, Delia tiene la capacidad de trasladarse con la mente, sustraerse de la realidad, borrarse a sí misma, hacerse casi transparente. "Ahora parecía estar en otro lado mientras caminaba junto a mí" (74), dice el narrador, quien relata varias veces la sensación de que, mientras Delia demostraba acompañarlo, había una parte de ella que no estaba con él (90). Además, agrega que "era una persona que tendía a desvanecerse, a diluirse entre los demás y el resto de las cosas" (23).

El narrador, en tanto etnógrafo, se obsesiona por ordenar su observación de los sujetos y del mundo a través de las categorías interpretativas disponibles. Según su concepción, el rol social permite aprehender a los sujetos y comprenderlos. Por eso cuando descubre que Delia es obrera: "todos sus gestos, hasta el mecánico de descender con el pie derecho en la esquina de los Huérfanos, adquirieron otro significado." (13). A partir de la descripción que el protagonista construye de Delia, podemos ubicarla en una serie de atributos: lo sobrenatural, lo salvaje, la naturaleza, el sentimiento, el silencio y lo sobreentendido. En cambio, el narrador asume características opuestas: se ubica del lado de lo humano y de la cultura, en oposición a la naturaleza; demuestra un pensamiento inflado, que sobresatura todo de reflexiones e interpretaciones, quedando del lado de la razón, en oposición al sentimiento; y expone un uso virtuoso y manipulador del discurso, en contraste con el silencio de Delia. Esto no hace más que reproducir las representaciones culturales vinculadas con los roles de género, dejando en evidencia que la serie que se impone es la que caracteriza al protagonista. Es el humano varón heterosexual, racional y retórico quien puede convertirse en etnógrafo de la vida de los otros, quien puede escribir y contar la historia. Sin embargo, aun cuando el narrador parece controlar todo, queda algo de Delia que se resiste a ser interpretado, un resto anómalo, en algún punto impensable, un "misterio" (22, 25). Este resto enigmático de Delia, esta dificultad para ser aprehendida y domesticada, es lo que atrae y a la vez perturba al narrador. Y, bajo la atracción de Delia, se interna en la noche como en una boca de lobo.

En la novela, la noche es el momento de mayor intensidad del carácter liminar que se contagia de la protagonista a la constitución del tiempo y del espacio. La oscuridad se combina con el avance por un territorio precario, donde la naturaleza va ganando terreno a la urbanización, como si la espesura de la noche y la espesura de los campos permitieran el pasaje a una zona otra, diferente de la zona del trabajo —la fábrica— y de la zona de la supervivencia —la casa de Delia, la pieza del narrador. Una zona por fuera de la reproducción —social, económica y biológica—, donde es posible la liberación y el goce improductivo de los cuerpos. Este es el primer sentido, y el más literal, de la fórmula "boca de lobo" que da título a la novela. "Una frase común puede dar la idea de aquellos pozos de oscuridad: boca de lobo. Había muchas bocas de lobo; o más bien el conjunto de la tierra era una bien grande e insaciable." (53), comenta el narrador.

La oscuridad de la noche pone en suspenso las diferencias entre las cosas, que se tornan imperceptibles. Se borra la visión —no se pueden ver las fallas de la tierra en el camino— y se intensifican otros sentidos, como lo táctil, lo auditivo y lo olfativo, que potencian el contacto del cuerpo con la naturaleza. Los personajes tocan la tierra del camino, tantean los cardos "con las piernas como si fueran manos" (16), las hojas rozan su piel como cortaderas, dejando una irritación que arde con el choque del aire. Desarrollan un oído absoluto capaz de escuchar la crepitación de las hormigas en marcha. El protagonista se abre paso en el camino empujado por el olor de Delia que le llega como una premonición, mezclado con los olores de la vegetación. Además, puede distinguir el olor de la tierra, desde los detritus elementales hasta las fragancias levantadas por el rocío; puede sentir la densidad del aire, los vapores que suben de los charcos, el perfume húmedo del barro. Tacto, oído y olfato se agudizan en la palpitación de la noche. La oscuridad es "el reino de lo velado", "el fondo de un pozo cosmológico" (55), el lugar donde reina la belleza. Por todo esto, la oscuridad incita la intimidad salvaje de los cuerpos; una pasión exaltada, ávida y profunda, como un "desarrollo clandestino" (79).

Pero a la vez la noche oscura es el lugar donde se esconden las bestias y donde se desata la violencia. En este sentido, la novela reelabora la fábula de la obrera y también

la fábula de la niña devorada por el lobo, sojuzgada por la violencia machista.[102] Si la noche es el lugar donde "todo parecía perdido y sin nombre" (53), donde se diluyen las diferencias y las categorizaciones que permiten interpretar el mundo, allí también pueden subvertirse los atributos que caracterizan a los personajes en términos opuestos. De modo tal que el narrador puede dejar de ser tan eminentemente hombre racional para convertirse en bestia, en una transformación que difumina los límites entre lo humano y lo animal. Laera considera que, en el caso del protagonista de *Boca de lobo*, lo animal no funciona como una metáfora, sino que "*Es la bestia*. Bestialidad agazapada en el hombre, a modo de resto atávico, de porción de tiempo pasado (lo remoto)"; no hay deshumanización, en el sentido de lo humano enfrentado a lo animal, ni comparación, sino liberación de lo animal de/en cada hombre (2012: 111, cursiva en el original). El relato del narrador incorpora reflexiones donde imagina las sensaciones y los comportamientos de los animales ante las posibles presas: "Pensé en los animales; ¿qué siente la bestia cuando en el medio de la inmensidad encuentra otra vida aparte de la suya?" (78). Considera que el animal se siente sujetado por esa otra vida, como "una palpitación que lo ampara" (78), tal como él se siente sostenido por Delia. De allí que la mujer sea comparada también con un animal, pero un animal débil e inerme: "En la noche […] Delia se entregaba con la perpleja confianza de los animales, tanto que sería fácil pensar en ella como en una víctima indefensa" (80).

Los roles de víctima y victimario, aun cuando, si se leen desde el acto de violación, tienen una atribución evidente, se tornan más complejos si vemos los efectos que Delia genera en su pareja. Delia suscita en el protagonista las mismas resonancias que puede

[102] Fermín Rodríguez (2015, 2016a, 2019, 2022) ha propuesto de manera incipiente, cuando la crítica no reparaba mayormente en esta cuestión, una lectura con perspectiva de género de *Boca de lobo*, poniendo el foco en la violencia ejercida sobre el personaje de Delia y en la escena de la violación, a veces invisibilizada en las interpretaciones abocadas a las representaciones de la obrera y del trabajo fabril. El autor considera que la literatura percibe la violencia continua sobre el cuerpo de las mujeres como condición del funcionamiento de un poder exasperado por el mercado. Respecto a la novela de Chejfec, resalta que "de adorada y fascinante, la obrera se convierte súbita y brutalmente en víctima de una violación: un ser vulnerable y tembloroso aplastado sobre su cuerpo biológico como animal débil y maltrecho" (2015: s/n, 2016a: 44). En el capítulo titulado "Los escritores-lobo. Violencia de género, género y discursos del odio", de su libro *Señales de vida*, agrega que la vulnerabilidad del personaje de Delia no es un rasgo esencial de su condición de mujer y obrera, sino el efecto político de un proceso de carácter histórico y económico que a partir de la valoración diferencial de la vida reparte la vulnerabilidad de manera desigual (2022: 344, también en 2019: 47). Rodríguez concluye que "El largo trabajo de conversión de la subjetividad como condición de la acumulación capitalista se reactualiza en la violencia sexual que deja a Delia, embarazada, abandonada y temblando de miedo en el campo de la materialidad de la vida —un excedente de vida que el escritor necesita para que la novela pueda gestarse." (2022: 349-350).

provocar en las cosas del mundo, le otorga un suplemento vital y a la vez ella, cuando se abstrae, lo deja sumido en una sensación de abandono. El narrador se pregunta por los motivos por los que algunos animales, como los perros, llevan de aquí para allá la presa atrapada, pese a estar muerta desde hace tiempo:

> A veces imagino un breve diálogo, una fábula mínima sin posterior significado: la presa dice "Por favor, no", el cazador responde "Sí" y concluye su plan. […] Creo que el cazador no abandona la presa pese a que sólo es una tira de cuero, porque allí se revive la escena del "Por favor, no" (124).
> Otra cosa que puede ocurrir es que el cazador precise arrastrar y arrastrar los restos de la víctima porque es lo único que le permite olvidar la naturaleza que lo rodea, el mundo bestial y enceguecido del que no puede evadirse (125).

El cazador no abandona su presa porque posibilita revivir el ruego final o porque, como un talismán, "un trofeo antiheroico" (125), le permite sustraerse del mundo bestial que lo rodea, y al que además pertenece. El narrador, en tanto cazador que se relaciona con Delia como su presa, participa de las dos explicaciones. Asume que "la presa le da vida al cazador" (125), lo cual puede vincularse con el significado que tiene Delia para él: un nervio suplementario, una cosa adicional que le proyecta "una sombra benéfica" (128). Pero, además, Delia ejerce un dominio especial sobre el protagonista, devaluando su presencia y espesor, de allí que, en algunas oportunidades, él se pregunte quién domina a quién, volviendo lábiles los límites entre cazador y presa, entre opresor y víctima: "Por los caminos que tomábamos con Delia se me ocurría preguntarme quién llevaba a quién." (124).

En los momentos de máximo acercamiento sexual y conmoción corporal, el protagonista siente que los actos de Delia, en lugar de hacerlo partícipe, lo tornan ajeno, convirtiéndolo en algo transitorio, accesorio y circunstancial. "Yo me veía como quien estaba de más, no dominaba nada, había resultado suficiente dar el primer paso y ahora era un extraño." (80), dice sobre esa experiencia. Si durante el día, cuando despliega su función de etnógrafo, logra controlar la situación y puede observar, registrar e interpretar las vidas de los obreros, y de Delia en tanto parte de esa colectividad, cuando acontece la noche, con su espesa oscuridad, la situación se des-controla, el narrador se siente sometido por Delia y expulsado hacia el exterior de sí misma y de su goce. El

cuerpo de Delia se le presenta como la encarnación de una fuerza que lo desafía, "una infinitud imposible de contener y dominar" (110).

Finalmente, el protagonista derriba a Delia en la parte más negra de la vegetación y se lanza sobre ella, arrollando su voluntad:

> Recuerdo que yo quería ir más allá. La aferraba con la intención de atravesarla, de deshacerla entre mis manos. Quería partirla y que se desvaneciera, pero sólo para darle alcance, aprisionarla y someterla con más fuerza. Mientras tanto la noche seguía impasible. El terror de Delia se había hecho silencioso. […]
> Delia quedó inerme durante un largo rato, como desmayada. El reflejo lunar hacía la escena más conmovedora; me quedé sentado junto a su cuerpo el tiempo que tardó en despertar. Ella no era víctima del amor, o la pasión, parecía más bien la víctima de una violación.
> Algo retornaba a su cauce, la noche se acomodaba. Delia y su cuerpo (109-110).

Es el mismo narrador quien cataloga la afrenta como "violación" y quien la concibe como un acto de "conquista", donde Delia se instituye como una "enemiga" que debe ser aniquilada: "No era un deseo de posesión, sino más que eso: una urgencia por alcanzar la conquista arrollando, destruyendo, aniquilando. Sentí que Delia tenía algo que ya me pertenecía, y que si no se lo arrancaba a como diera lugar nunca lo habría de obtener." (106). La destrucción de la mujer incluye la adoración como su reverso, porque el acto de sojuzgamiento se lee en términos de "sacrificio" (106). Aunque esta adoración se distingue de la atracción erótica y del amor que sentía antes, cuando sus cuerpos se encontraban habitualmente en el baldío de los cardos: "Ahora no me interesaba amarla" (109).

El silencio completo de la noche, las figuras ensombrecidas de los árboles, como relieves tortuosos, y los pozos de penumbra prefiguran la escena de la violación.[103] Finalizado el violento acto sexual, se escucha el fluir monótono de la quebrada, la llegada

[103] Liesbeth analiza las relaciones entre paisaje y corporalidad, destacando cómo la caminata se torna ambigua y cambia de sentidos en el transcurso de la novela. Según la autora, el movimiento deambulatorio tiene valores utópicos, porque posibilita una liberación sensorial y erótica, que implica el alejamiento con respecto a un sistema opresivo, tanto en el plano sexual como a nivel social. Pero, a la vez, la falta de control social en la zona indeterminada que cruzan los personajes y su aspecto desesperante posibilitan la violencia física, que consiste en la violación de Delia y su posterior abandono (2015: 228). "Al final, parece sugerir *Boca de lobo*, la utopía deambulatoria era un sueño de hombres blancos de clase media, que dejaba de lado a los que supuestamente se iban a beneficiar de ella.", concluye Liesbeth (2015: 228).

de los insectos, el reflejo lunar que alumbra la atrocidad de las bestias luego del sacrificio. El narrador siente una reparación: la noche y el cuerpo de Delia se acomodan, todo retorna a su lugar. En este sentido, podemos leer la violación como un acto de violencia de género que a la vez intenta restablecer la asignación fija de los roles y las relaciones de dominación que se vieron amenazadas. La violación es un modo de restaurar la distribución política de los cuerpos, de tomar el control de la situación por parte del varón, aún a riesgo de infringir un daño irreparable: "De esa escena, Delia salió maltrecha" (109). El espacio del goce, constituido por la noche y la espesura del campo como una zona alterna, se convierte en el lugar ominoso donde restituir el orden de género mediante el gesto que imprime la lógica reproductiva: "era el hijo lo que buscaba", se dice el narrador (108). Este personaje, incapaz de tolerar el carácter improductivo e indeterminado de esa zona, le imprime la herida que significa la profanación del cuerpo de la mujer: deshace, aprisiona y somete al cuerpo antes caracterizado por su libertad y su pasión desmedida.

A partir de la violación, se disemina el sentido de la expresión "boca de lobo", suscitando evocaciones no previstas por sus usos habituales. A la "boca de lobo" como el conjunto de los campos cuando baja el sol, una cueva de oscuridad en un sector baldío de la tierra, se agrega la "boca de lobo" como el interior de Delia, no en términos figurados sino literal: "el vientre de Delia, que esperaba alimentarse de mi fuerza" (106). Además, la expresión puede leerse desde los cuentos tradicionales —por ejemplo, las diversas versiones de "Caperucita Roja"— como la boca de la bestia que engulle a la niña. En este sentido, la "boca de lobo" alude al comportamiento del varón, en tanto pedagogía de la masculinidad, que reproduce la imagen del hombre fuerte, activo, viril y dominante, y a su reverso: la niña dócil, pasiva y obediente que debe demostrar sumisión. El narrador, denominado como el "hombre anónimo", puede ser todos los hombres según los mandatos del orden de géneros: compañero que orienta a la mujer en las caminatas, amante pasional, bestia amenazante, lobo que sojuzga y maltrata el cuerpo de las mujeres.

Por otra parte, el rol del varón se complejiza aún más cuando aparece la gestación del hijo y la tensión entre asumir o renunciar a la paternidad. El narrador intenta desplazar las motivaciones de sus actos hacia las actitudes de Delia, como un modo de trasladar su culpa. Por ejemplo, insiste en que la razón del abandono radica en haberse

enterado del embarazo por los dichos de otros: “A veces he pensado que si hubiera sabido del hijo por medio de Delia no la habría abandonado.” (58). Según su explicación, la forma de conocimiento incide en su reacción frente a los hechos, lo insta a sentirse ajeno y mostrar indiferencia. Pero, mientras en algunas disquisiciones se desliga de su responsabilidad, o al menos intenta justificarse, en otros momentos se manifiesta contundente sobre su rol, que está concebido por él mismo en términos de la dialéctica del cazador y su presa, tal como vimos anteriormente, o del animal que busca su descendencia. En general el narrador es un sujeto reflexivo, y sus pensamientos no desatan acciones, sino que lo mantienen detenido, en la reproducción de lo mismo, o en la parálisis. Sin embargo, en la afrenta de Delia hay un momento de autoconciencia previo, un pensamiento deliberado que antecede a la acción: una urgencia de aniquilación, que además es leída como una causa justa, como tomar algo que ya, de antemano, le pertenece: “Era el hijo lo que buscaba; el animal salvaje bramaba por asegurar su estirpe.” (108).

El protagonista “siempre había soñado con pasar por la vida sin dejar rastros” (71-72), de modo tal que, ante la noticia del hijo no puede sino abandonarlo. Habla del niño como “un náufrago aislado”, “un huérfano”, alguien que nacería “siendo tan poca cosa” (67). Aquí aparece un nuevo sentido del título, en la última frase de la novela, cuando el narrador admite haber logrado el distanciamiento final: ya Delia no insiste con buscarlo o esperarlo apoyada en un poste o una tapia, ya no aparece más en su camino, “Ella y el hijo habían entrado en la boca de lobo.” (180). La novela reconoce que la reproducción biológica es también un modo de la reproducción social: el hijo se constituye desde el inicio como un nuevo miembro del colectivo al que Delia pertenece: “era alguien de la propia clase, muy posiblemente un futuro obrero” (67). Son los obreros quienes realizan colectas secretas para facilitar a Delia algunas cosas y colaborar con la llegada del niño, con “una mezcla de compasión y solidaridad” (67).

De este modo, la violencia se sigue reproduciendo sin fin: en la distancia impuesta por el narrador cada vez que Delia intenta encontrarlo, en las muchas huidas, en el rechazo del hijo, en las explicaciones que arguye como motivos de ese abandono. Además, aparece un modo perturbador de la violencia cuando el narrador asume su comportamiento vampírico. El protagonista se transforma en bestia inclemente con su presa y también en el vampiro que debe succionar la vida de los otros,

fundamentalmente de Delia, pero también de otros personajes, como la amiga, para subsistir. Diamela Eltit, quien dio cuenta de este linaje del "hombre anónimo" en una incipiente lectura de la novela, expresa: "A la manera del conde Drácula, el narrador revolotea como un pájaro de mal agüero en torno a las claves en que se mueve la condición asalariada. Se alimenta, se nutre de los saberes que Delia le entrega", "se prende del cuello de Delia y directamente la bebe, quiero decir, sorbe su mundo, sus códigos, sus rituales" (2000: 173).[104]

Es, fundamentalmente, en la construcción del etnógrafo donde se vuelve potente la imagen del vampiro, porque el modo de operar de esta figura permite interpretar la relación que el narrador instaura con los otros sociales, culturales y sexo-genéricos, en tanto objetos de fascinación que quiere conocer hasta llegar a apropiarse de sus vidas, sus relatos y sus memorias, hasta llegar a dominar la naturaleza enigmática de sus secretos. El narrador fagocita las vidas ajenas como una forma de otorgar energía vital a su propia existencia. Reconoce que apenas se fijó en Delia supo que ella le "prestaría vida" (127), transformándose luego en el centro de toda su experiencia: "era el eje de mis acciones y mis pensamientos, y yo existía solamente en la medida en que mi vida se relacionaba con ella." (167). Su universo personal casi no tiene relevancia ni densidad, más bien adquiere sentido a partir de adoptar los mundos ajenos como si fueran propios. Y además el modo de conocer, registrar e interpretar a los otros se torna vampírico, porque linda con un ejercicio de sometimiento y colonización. El etnógrafo traduce sus observaciones de los sujetos subalternos —los obreros, los pobres en sus barrios precarios— a las categorías, los sentidos y las nominaciones que le provee su propio universo racional, especulativo y letrado.[105]

[104] La figuración del narrador como vampiro fue luego retomada en otras contribuciones críticas, por ejemplo, Quintana propone la noción de "pulsión vampira" para analizar el modo en que la novela configura lo real, caracterizada por una voz narrativa que es extraña a la comunidad a la que se refiere y que está al acecho de la vida y la memoria ajenas: "siendo el vampiro una figura marginal, se alimenta, en este caso y paradójicamente, de los marginados social y económicamente" (2007: 148). Rodríguez considera que el narrador pertenece a una estirpe de escritores vampiros que abandonan las magras representaciones realistas de la literatura social por las intensidades de una vida de cuya potencia se apropian para hacer de ella el poder impersonal de la escritura (2019: 35, 2022: 323). Catalin extiende el vampirismo del narrador que, según su lectura, no funciona solo hacia la protagonista, sino también con las novelas y con el discurso marxiano sobre el proletariado: "el narrador vampiriza novelas, imaginarios y cuerpos" (2014: s/n).

[105] Los estudios críticos se han detenido en la construcción de la voz narrativa. Berg, refiriéndose en general a la literatura de Chejfec, expresa que sus historias se desarrollan bajo la tutela del narrador como único protagonista y los personajes entablan una relación desigual y distanciada con quien ejerce el

En muchos casos esa traducción es violenta porque parte del reconocimiento de una carencia en los sujetos observados, subestimados por el narrador en cuanto a sus capacidades racionales o reflexivas. Cuando Delia le cuenta que varios prestamistas son ex obreros, se pregunta cómo es posible que un obrero, luego de reprimir su desprecio por el dinero, se convierta en su reproducción más entusiasta: "Delia no podía responder a esta pregunta, era probable que tampoco la entendiera; y por eso no la formulé." (97). Algo similar sucede con la amiga de Delia, el protagonista tiene un pensamiento —si todos los hombres no serían como las moscas que se pliegan a la vida y sobrevuelan la tierra— pero no se lo dice por creerla incapaz de comprenderlo, una interlocutora que no está a la altura de la complejidad de sus ideas: "Era difícil intentar explicar esto a la dueña de casa, podía imaginar el silencio intranquilo con que respondería, por lo tanto, no valía la pena" (50).

El narrador se coloca por encima de los demás sujetos, se cree especialmente dotado para interpretar sus gestos, sus movimientos, sus palabras y sus silencios, así como también analizar sus rutinas y costumbres, componiendo explicaciones y sistematizaciones sobre la vida de los otros. Por ejemplo, decodifica la mirada y la actitud de Delia, de modo tal que se permite deducir el mensaje que quiere transmitirle:

> Recuerdo la tarde cuando me acerqué a ella por primera vez; antes de decir nada ya Delia me miraba de una forma que anticipaba su respuesta, no con palabras sino con la inteligencia. Me decía algo así como "Estoy completamente alerta para atender todo lo que usted diga, y preocupada por responder con sinceridad". Esto prometían sus ojos (17-18).

En varias oportunidades se repite esta operación de traducción donde el "hombre anónimo" repone algo que Delia supuestamente querría decirle, pero no le dice, o estaría pensando sin llegar a saberlo del todo ni poder formularlo:

> Delia quería decirme que el mundo de la fábrica era un mundo especial. […] Cuando todo lo demás se caía a pedazos, como dice la expresión, podía ser

dominio y la soberanía de la narración (2018: 150). Específicamente sobre *Boca de lobo*, Eltit destaca que el narrador "se apropia íntegramente del espacio textual", "su voz omnisciente copa el relato, lo envuelve en una versión absorta, lo acapara" (2000: 172). En este sentido, el narrador tiene un "carácter performático", que torna imposible demarcar el límite entre aquello que él verdaderamente aprehende y lo que les impone a los otros a través de sus categorías previas (Catalin 2014: s/n).

> entonces normal ver a los obreros como una tribu de seres excéntricos preocupados por cumplir su horario, calibrar los turnos y consustanciarse con materias primas y plazos de producción. Pero Delia pensaba que en esa rutina, ahora extravagante, estaba el origen ya desesperado de la confusión actual. Esto me lo dijo con otras palabras, muchas veces con silencios y frases distraídas que de hecho aludían a otros temas, casi siempre simples, o más bien triviales, y que me ayudaban a imaginar un orden de pensamiento sustancial aunque irremediablemente oculto (102).

El narrador traduce de lo simple a lo complejo, de lo trivial a lo profundo, de lo aparente a lo oculto y sustancial. Como si Delia no pudiera explicarse por sí misma, o como si su lenguaje, hecho de silencios y frases distraídas, dedicado a cuestiones intrascendentes y sencillas, no fuera suficiente. Por otra parte, el narrador asume que nunca conversó con su pareja las posibles interpretaciones que va construyendo sobre su vida, o sea que son hipótesis sobre Delia nunca corroboradas o conocidas por ella: "No hace falta decir que mis conclusiones fueron siempre hipotéticas, débiles hasta el punto de no habérselas referido nunca a Delia." (103). El protagonista sabe más y mejor del otro que él mismo, o puede acceder a aquellas zonas que el otro desconoce de sí. Por ejemplo, dice que Delia "ignoraba su deseo", en cambio él puede describirlo como un deseo que la acechaba y "la empujaba a obedecerlo, buscando su propia satisfacción" (16). Además, puede conocer los sentimientos más profundos de Delia: "¿Pero cuál era el paisaje de Delia? Ella estaba a mi lado, por lo tanto era yo." (25).

Su registro de lo observado y lo recordado se vuelca en una prosa hiperescrita. Esto puede constatarse en las múltiples referencias intertextuales que remiten a momentos anteriores o posteriores del relato —"como puse arriba" (80), "como dije antes" (140), "más adelante hablaré de" (10), "como quizás explique más adelante" (83)—, el uso de conectores que organizan el texto —"Por lo tanto" (9), "Por otra parte" (14), "Por el contrario" (22)— y de estrategias persuasivas —"Es verdad lo que puse más arriba" (76), "Voy a dar un ejemplo" (127)—, mixturando la narración con la argumentación, la construcción sofisticada de las frases, el carácter digresivo, ensayístico y filosófico de muchos fragmentos. Aun cuando su escritura etnográfica se pretende solvente y fundamentada, muchas veces demuestra que en realidad poco tiene de certera. Más bien se apoya en atribuciones erróneas que luego se descartan, hipótesis nunca del todo comprobadas, anécdotas y fábulas que perviven en el tiempo,

dotadas de ambigüedad, recuerdos que asaltan bañados por la aflicción. Hay una armazón retórica que se sostiene con refinadas operaciones textuales y con una prosa fuertemente argumentativa, pero detrás de eso prevalecen los impulsos especulativos, reflexivos e imaginativos.

Es el mismo narrador quien explicita sus deducciones equívocas. Si recordamos que el tiempo de escritura es posterior a los acontecimientos narrados, podemos pensar que se elige mantener los dos momentos interpretativos: la primera hipótesis y la segunda que corrige la anterior, construyendo un conocimiento que se sabe provisorio y susceptible de refutación. Por ejemplo, el protagonista siempre ve que Delia baja del colectivo en la esquina de los Huérfanos, pero un día, de casualidad, descubre dónde sube, dato que le permite conjeturar que Delia regresa cada tarde de la escuela cercana a aquella ubicación. El narrador, en una especie de olvido voluntario, no recuerda que también a dos cuadras hay una fábrica. Luego, se corrige: de allí emana la verdad de Delia, que no es estudiante sino obrera. Como mencioné anteriormente, cuando Delia le pide al protagonista que la acompañe a devolver ropa prestada, él supone que la ropa es de ella. Sin embargo, varios días después descubre que Delia necesita pedir ropa porque en ciertas ocasiones no tiene otra forma de vestirse y que esa prenda en realidad no le pertenece. De este modo el narrador registra en su escritura que, en lugar de hacer la lectura más evidente o directa, realiza una interpretación rebuscada y equívoca. Es él mismo quien reconoce la similitud entre los dos episodios –el anterior de la escuela/fábrica y éste sobre la ropa prestada—, porque demuestran su particular modo de leer el mundo que lo rodea:

> Frente a la frase “pedir ropa prestada” tuve una impresión errónea, semejante a aquello que había querido ver y no ver cuando supe dónde tomaba el colectivo. “Pedir ropa prestada” fue para mí “pedir la devolución de la ropa; la ropa que había prestado”. Evidentemente una lectura particular; no errada, pero sí equívoca (26-27).

Muchas veces se resalta que el principal material para construir interpretaciones es la literatura, sobre todo la lectura de novelas. Continuamente se repiten fórmulas como “He leído muchas novelas donde” (7), “De las novelas que he leído” (19), “hay muchas novelas que dicen” (42), “conozco muchas novelas que se han ocupado de eso”

(82), “esto es un tema del que se han ocupado varias novelas” (140). En algunas oportunidades las referencias de los libros que recupera el narrador se asemejan a sus vivencias, aunque la mayoría de las veces las novelas funcionan como elemento de comparación, que se diferencia o contrasta con su propia experiencia.[106] Por ejemplo, recuerda haber leído novelas donde la gente se enfrenta a la adversidad de una manera solo equiparable a la fuerza de sus convicciones y luego agrega: “No hace falta decir que no fue mi caso, y no solamente porque ahora esté alejado de la realidad de las novelas.” (140-141). Poco importa si los contenidos de las novelas se comprueban o se refutan cuando se comparan con lo real, porque lo que provee la literatura para el narrador es un modo de leer, un sofisticado mecanismo de interpretación. El etnógrafo es fundamentalmente un lector que traslada a su lectura del mundo las mismas claves, preguntas e hipótesis que ha construido durante sus análisis literarios.[107]

Por todo esto, la etnografía es cínica: asume explícitamente su carácter incierto, indeterminado y provisorio. La empresa etnográfica reconoce que sus principales materiales no son la palabra de los informantes, sus testimonios y sus explicaciones del mundo, sino más bien el ejercicio de especulación, traducción y ficcionalización que el narrador realiza a partir de lo que puede observar de las vidas de los otros. En el mismo

[106] Catalin (2014) analiza qué tipo de novelas lee el narrador y cómo funcionan en el relato. La autora considera que pueden dividirse en tres grupos: las novelas que ponen en el centro ciertos problemas abstractos (la relación entre verdad y falsedad, el modo de presentarse del espacio, la relación entre los olores y el recuerdo, la impugnación del tiempo lineal) y su posibilidad de interactuar con lo que concretamente va teniendo lugar en el relato, estas afirmaciones en general se presentan como insuficientes para comprender el mundo, aunque algunas de ellas, como las relacionadas con el espacio, sí pueden ser aprovechadas en los rodeos explicativos del narrador; los otros dos grupos se relacionan con parámetros que pueden identificarse como propios del realismo (el carácter manifestado en el rostro, el traje como cifra, la redundancia de rasgos y características propios del tipo social) y con lo sentimental (la espera infinita del ser amado, la reacción casi melodramática inspirada por el modo en que se descubre algo oculto, el motivo de la noche, el descenso hacia lo indecible, el patetismo cursi) (Catalin 2014: s/n).

[107] James Clifford advierte que la comparación del etnógrafo con el intérprete literario es muy tentadora y “se está volviendo cada vez más un lugar común”, más específicamente con el crítico tradicional quien concibe su trabajo como la ubicación de los significados ingobernables de un texto en el marco de una intención coherente particular (1995: 69). La interpretación, basada en un modelo filológico de la “lectura textual”, ha surgido como una alternativa frente a los problemas de la autoridad antropológica experiencial (Clifford 1995: 57). Según Clifford, la antropología interpretativa desmitifica gran parte de lo que anteriormente permanecía no cuestionado en la construcción de las narrativas, los tipos, las observaciones y las descripciones etnográficas, contribuyendo a una visibilidad creciente de los procesos creativos por medio de los cuales se tratan como significativos los objetos culturales (1995: 57). En esta línea, se debe mencionar el paradigma de la etnografía como “descripción densa” y el concepto semiótico de cultura de Clifford Geertz (1987, 1989), para quien el análisis de la cultura debe ser “una ciencia interpretativa en busca de significaciones”, y hacer etnografía es como “tratar de leer (en el sentido de ‘interpretar un texto’) un manuscrito extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas y de comentarios tendenciosos” (1987: 20, 24).

relato se señala que Delia y su amiga casi no hablan, manifestándose sobre todo a través de lo gestual y lo corporal. Delia es reservada, sumida en "un mutismo hecho de nada" (88), caracterizada por su uso particular de los silencios como algo vivo, extendido y contundente. Dice el protagonista:

> Yo sabía entonces muy pocas cosas de Delia, y pese a ello no se me ocurría hacerle preguntas. Las preguntas le espantaban, quizá ponían en evidencia su debilidad. No hace falta repetir que Delia se expresaba con largos silencios, y cuando hablaba sus palabras siempre resultaban escasas (88).

Algo similar recuerda el narrador de la amiga de Delia. Cuando se queda a solas con ella, no encuentra nada para decir, no da con ningún tema capaz de "matar el silencio" (41). Y aunque en algunas oportunidades tiene la impresión de que la amiga de Delia está a punto de decir algo, esto nunca sucede: "abría los labios como si fuera a hablar, para arrepentirse enseguida" (50). El intercambio verbal es reemplazado por otra forma de comunicación tácita, el gesto de acercar distintos objetos del hogar —una foto, un caldero, un tarro con peines— para mostrárselos al protagonista. Si Delia se expresa con largos silencios, instalada "en el terreno de la antipalabra" (88), si su amiga está siempre a punto de decir algo pero nunca emite palabra alguna, si los obreros se caracterizan por ser reservados y no establecen ninguna comunicación con el protagonista, la empresa etnográfica se va mostrando monológica, orquestada por una voz única y omnipotente.

El etnógrafo imprime una mirada estetizante en la construcción de las vidas de los otros social y culturalmente diferentes. Cuando recuerda la visita al rancho de la amiga de Delia, describe meticulosamente el escenario: el piso de tierra, los muebles desnivelados, unos artefactos carcomidos, las ventanas como agujeros hechos en las paredes, con contornos filosos e irregulares. También detalla las características del interior: la zona que oficia de cocina, la esquina donde la hornalla se yergue inestable sobre la garrafa de gas, circundada de ollas, jarras y cacharros, el resto de la vivienda, con su desorden de mantas y colchones en los camastros unidos. El narrador rememora estas imágenes como una "poesía pobre", dejando traslucir que los sujetos subalternos y los barrios precarios tienen para él un interés estético más que sociológico o

antropológico: “Me puse a pensar en esa casa, en el barrio, en la poesía pobre que allí se levantaba” (37).

La mirada estetizante se convierte por momentos en un dispositivo más narrativo que poético, un impulso de traducir la experiencia a la gramática de las ficciones y las fábulas. Esto puede verse, por ejemplo, en el episodio en que la amiga de Delia se traslada en tren desde su tierra natal a la zona geográfica donde vive y es abordada por un hombre para mostrarle la foto de un cuadro con la imagen de una mujer exactamente igual a ella. El hombre le entrega una copia de ese retrato, “amuleto” (52) que la amiga de Delia pasa años contemplando, buscando las diferencias entre sus facciones y las de la modelo, con un sentimiento de unión que la hermana con la imagen. Este relato incluye descripciones minuciosas de los objetos y de los espacios —por ejemplo, se dice del andén que “era gris, del color de las piedras, y tenía un borde blanco y despintado, recuerdo de una mano de cal” (44)—, y una composición de los personajes con rasgos que se vinculan con la acción y la motivan, al modo de una de las novelas leídas por el narrador. La amiga de Delia siente veneración hacia los objetos con que se rodean los varones —pañuelos, llaveros, cigarrillos—, por eso se fascina por la petaca que lleva uno de los pasajeros, la amiga de Delia se deja distraer por pensamientos imprecisos:

> por ejemplo, pensaba que la sombra de los vagones ignora el andén. […] Este hecho, la silueta forzosa de las sombras, dejó pensando a la amiga de Delia durante largo rato. Intuía que la naturaleza toma partido por la arbitrariedad, pero casi siempre prefiere mostrarse con cautela. […] Ella pensó: “No es tan malo estar sola”, o algo por el estilo. Estuvo mirando por la ventana y repitiendo la idea hasta que se sobresaltó: alguien la observaba a pocos pasos. Se sintió en peligro, pero fue un temor que dejó de lado. Llamar la atención de un desconocido la conmovió (45).

“Sintió”, “pensó”, “recordó” “advirtió” son verbos que reponen pensamientos, sentimientos, deseos de la amiga, reconstruidos por un narrador omnisciente que todo lo sabe. Aunque muchos de los pensamientos que el protagonista atribuye a la muchacha se asemejan a sus propias disquisiciones reflexivas: el reconocimiento del sí mismo como otro, el desplazamiento a un tiempo distinto, no futuro o pasado, sino aledaño, los modos de aparición de la naturaleza y el contorno de las cosas y sus sombras, la pintura del retrato oval como un encuentro a futuro con la modelo, una

profecía de paciente cumplimiento. Sabemos que el narrador ha conocido esta historia a través de Delia –porque él mismo se cuida de señalar la procedencia: "Delia me contó unas cosas referidas a su amiga" (52)—, y no por la voz de la amiga, y sabemos que si algo caracteriza a Delia es su escasez de palabras, por tanto, la profusión narrativa y descriptiva del relato parece señalar el dispositivo de ficcionalización.

Por otra parte, en las observaciones que el narrador realiza de los obreros suele comparar la escena con "un espectáculo" "de una incierta teatralidad" (31), "una ceremonia especial" (32) dispuesta para ser mirada. Hay una situación especialmente relevante cuando el protagonista es descubierto por los obreros, como un caminante que los visita con regularidad y se esmera en contemplarlos. Cuando se siente observado, piensa que los obreros participan intencionalmente de la reproducción de un espectáculo en parte montado para él. Considera que los obreros están dispuestos a hacer lo necesario para que su contemplación no se vea interrumpida. Y asume que ese espectáculo no solo está armado para su observación, sino que en gran medida está siendo creado por él, por los componentes que él mismo pone para la construcción de esas escenas:

> Pero el grupo de los obreros era algo más que la suma de sus partes; allí intervenían elementos puestos por mí, requerido sin motivo aparente ni entusiasmo ante ese rito fabril. En un momento se me ocurrió pensar que ellos aguardaban que, dando por terminado el espectáculo, me diera vuelta para seguir mi camino; que así como los había creado como rebaño y figura de baile, como objeto de observación e interrogación, del mismo modo daría por concluida su existencia como quien se levanta para apagar el televisor (35-36).

El etnógrafo observa a los obreros con una actitud que está "al borde de la admiración" (32), así como realiza una construcción teatral, también intenta desentrañar su condición humana en términos esencialistas. En este sentido, les atribuye una capacidad redentora, los obreros son quienes sostienen el mundo, expían los malos comportamientos del resto de los hombres: "pagan todo aquello que no tiene precio, es decir, la deuda infinita acumulada por la humanidad" (38). Otorgar a los obreros capacidades extraordinarias, una fuerza redentora capaz de expiar los pecados perpetuados a lo largo de los siglos, o la función trascendental de impedir que el mundo

termine de derrumbarse, forma parte de una mirada que romantiza a unos sujetos por los que siente fascinación al punto de idealizarlos.

El narrador reconoce que poco puede distinguirse entre verdad y falsedad, entre lo genuino y lo aparente. Cuando Delia le pregunta por sus verdaderos sentimientos, en lugar de responder su interrogante: "le explicaba que mis palabras podían ser falsas, pero que los hechos que vivíamos eran verdaderos; o al revés, que nos sometíamos a acciones falsas bajo el mandato de palabras verdaderas." (13). La literatura le ha enseñado la complejidad de las conclusiones que sacamos sobre los otros sujetos y sus vidas:

> He leído muchas novelas donde hay personas que sacan conclusiones arbitrarias sobre los demás. Estas ideas pueden ser falsas, casi siempre lo son de hecho, y por eso mismo sirven para generar todo tipo de malentendidos, sospechas y en general opiniones sin retorno. Y esto, que en las novelas es tan común, en la realidad lo es todavía más. Vivimos con ideas equivocadas acerca de los otros; toda la vida sigue igual hasta que llega una mañana, o cualquier otra hora, y alguna señal imprevista nos sacude, quedamos perplejos y advertimos enseguida que todo el tiempo habíamos estado dominados por el error y la falsedad (103).

El hombre reconoce que, en su narración de los obreros, de sus rutinas y ritos fabriles, intervienen "elementos" puestos por él. Es él quien los crea como "objeto de observación e interrogación" (35), como material de su empresa etnográfica. Es él quien crea a los obreros como rebaño, figura de baile, un organismo que deviene máquina, un colectivo trabajador, una comunidad solidaria. Y así como puede crear a los obreros y a la ceremonia fabril, puede dar por concluida su existencia "como quien se levanta para apagar el televisor" (35). *Boca de lobo* muestra que el obsesivo esmero por contemplar, interpretar y registrar a los otros social y culturalmente diferentes quizás no alcanza para llegar a conocerlos. Hablar de los otros con las categorías racionales, las gramáticas culturales y las sintaxis propias de quién los observa es reconocer su existencia, pero a la vez hacerlos desaparecer, o disolverlos convertidos en fábula trascendente o espectáculo teatral. La ficción nunca oculta su condición de etnografía cínica o fallida, es el mismo narrador quien explica que "lo que ocurre en las novelas es un engaño" (114). Él mismo dice que en las novelas, y más aún en la realidad, las personas sacan conclusiones arbitrarias sobre los demás, generando todo tipo de confusiones y

malentendidos. La ficción etnográfica, que se inspira en las novelas para acceder a lo real, que se exhibe literaria, incierta, ambigua, envía una señal imprevista: "vivimos con ideas equivocadas acerca de los otros", "dominados por el error y la falsedad" (103). Como en un repertorio de sombras, una "boca de lobo", una cueva de oscuridad.

4.3. Ligeros modos del exceso: *Rabia* de Sergio Bizzio

José María se refugia en la mansión de los Blinder, donde trabaja Rosa, su novia, para evitar ser encontrado por la policía que lo busca por asesinato. Los personajes están presentados como tipos sociales susceptibles de identificación por su rol y su origen de clase: María es "obrero de la construcción", Rosa, "mucama" (12), los Blinder son un típico matrimonio de clase alta, y también aparecen otras figuras arquetípicas como el capataz de la obra donde trabaja el protagonista, el portero del edificio vecino a la mansión, el hijo del presidente del consorcio. Además, los estereotipos y las categorizaciones sociales se reproducen en la voz de los personajes, cuando hablan de los otros o cuando se dirigen a ellos en forma provocativa o insultante. La historia abreva de gramáticas culturales conocidas, componiendo un cruce de melodrama y policial: el apasionado romance de la sirvienta y el obrero, que se ve interrumpido cuando María asesina al capataz y comienza la tensión narrativa, con la persecución de la policía, la necesidad de ocultamiento, la decisión de esconderse en la mansión.[108] Aparecen otros motivos propios del melodrama: la violencia sexual con componentes de clase, cuando Rosa es acosada y violada por el hijo de la patrona, y el triángulo amoroso, cuando María descubre que Rosa tiene una relación con su enemigo Israel y realiza todo lo posible

[108] Varias contribuciones críticas estudian la apropiación de elementos del melodrama y de la televisión en la novela. Fernández propone que los límites del realismo se erosionan cuando cobran fuerza las técnicas románticas de la novela sentimental y la trama se arroja a las posibilidades argumentales del folletín (2022: 140). Según Sassi, *Rabia* se pasea por todos los clisés del melodrama, aunque sin el gesto burlón propio de la parodia: "desde el 'flechazo´ inicial (así lo denomina el narrador), pasando por la caracterización de ella como una chica 'llena de ilusiones' y de él como su 'complemento ideal', para luego desembocar en un episodio trágico que los separa." (2005: s/n). Sassi agrega, entre los clisés melodramáticos, el acoso de Rosa por uno de sus patrones y el romance que tiene ella con un rugbier, así como también el ajuste de cuentas de María quien mata por ella. Por otra parte, Ledesma considera que Bizzio toma algunos elementos constitutivos de la telenovela —tales como la narración seriada, la centralidad de una historia de amor que gira alrededor de una pareja protagonista, cierta oralidad primaria propia del género, la reproducción de un conjunto de estereotipos reconocibles con facilidad— y ejerce sobre ellos ciertas contorsiones y desvíos, apartándose del modelo original para construir algo distinto: se separa tanto del final feliz propio de la telenovela como del típico "triunfo público de la virtud", además de que, a diferencia del género televisivo, no busca reforzar las posiciones éticas y políticas de la sociedad (2013: 81-82).

para separarlos. La trama policial se sostiene aun cuando la policía deja de buscar a María, porque la intriga muta a los avatares de su vida en la clandestinidad: cómo hace para sobrevivir y cubrir las necesidades básicas al interior de la casa y cómo logra todo esto sin ser visto por los otros personajes, que en muchos momentos están al borde de descubrirlo. La enunciación también recupera procedimientos clásicos: un narrador omnisciente y totalizador que sabe más que los personajes y que puede no solo orquestar el relato de los acontecimientos sino también evaluarlos.

De modo tal que la novela reproduce la construcción de tipos sociales, los estereotipos y las categorizaciones sobre los personajes, las gramáticas culturales, las tramas narrativas y los procedimientos literarios reconocibles, constituyendo un sustrato de sentidos doxológicos.[109] Pero, a la vez, se desplaza más allá al ejercer sobre esa restitución diversas torsiones desestabilizadoras. La narración oscila entre la reproducción de los sentidos doxológicos y la construcción de una fuga para-dóxica (Barthes 1978). Roland Barthes define a la doxa como "la Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el Consenso pequeño burgués, la voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio" (1978: 51). Utiliza figuras sólidas para caracterizarla —es "espesa", "una concreción", un pasaje al "estado sólido"— y la asocia con el personaje mitológico de Medusa, porque "petrifica a los que la miran" (1978: 78, 65, 133). Barthes relaciona la doxa con la repetición del sentido y con la naturalización de lo dado. La doxa circula de manera "evidente", es "una masa gelatinosa pegada en el fondo de la retina", por eso no podemos siquiera verla (1978: 51). Según este autor, el sentido tiene un funcionamiento dialéctico y binario: la opinión común y su contrario, la doxa y su paradoxa, el estereotipo y su novación (1978: 76). Por tanto, se pueden construir formaciones reactivas: para desprenderse de la doxa es posible postular una paradoja, o añadir a cada frase alguna cláusula de incertidumbre, "como si cualquier cosa que

[109] El uso de los estereotipos ha sido estudiando por Garramuño, quien propone que *Rabia* trabaja con los estereotipos de un modo tan evidente y tan estereotipado que desarma la posibilidad de pensarlos como representación posible de una diferencia: "Esa sobredeterminación del estereotipo habla más de los prejuicios que de aquellos a quienes se les endilgan, operando una suerte de vaciamiento del estereotipo y de la mirada sobre las clases a partir de la fuerte carga irónica que delata la sobredeterminación." (2007: 47). Rodríguez Carranza considera que lo estereotipado no son los comportamientos sino el lenguaje de los personajes. La novela exhibe el uso singular del lenguaje común, "se lo apropia cualquiera para nombrar lo que siente: lo indecible, el silencio de su propia experiencia. Es de ese modo, genérico y único: realista y real." (Rodríguez Carranza 2009a: 19).

provenga del lenguaje pudiera hacer temblar al lenguaje" (1978: 53). Este es el modo de funcionamiento que instaura la novela de Bizzio.

Tal como anticipé, *Rabia* reproduce las nominaciones, los estereotipos, los procedimientos narrativos estatuidos por la doxa, pero, al mismo tiempo, se resiste a quedar fijada en la mera restitución. Para realizar este juego utiliza dos estrategias simultáneas: la exhibición marcada de los sentidos doxológicos, y, por otra parte, su desestabilización a través de operaciones de exceso hiperbólico, desrealización, desviación y aditamento. Esto se observa en el funcionamiento metafórico de algunos elementos que promueven una significación múltiple, en la caracterización de los personajes, en los usos del lenguaje en los intercambios comunicativos y en los modos en que se construyen representaciones verbales y simbólicas de los otros. Además, mientras se actualizan las fórmulas narrativas de géneros reconocidos, la composición se deriva hacia otras exploraciones, como la ficción etnográfica y la transformación del narrador en una presencia y voz anómalas. La novela se tensiona entre una gramática que pretende definir, tipificar y evaluar, actualizando una zona de significación codificada por la cultura, y el ejercicio de ciertos desvíos incorporando procedimientos y elementos que disuelven esa fijación del sentido, o que tuercen la previsibilidad y lo esperable según las determinaciones del relato. De ese modo, la narración se mueve entre la solidez petrificada de la doxa y la dilución de la paradoxa, cuando utiliza signos ostensiblemente marcados, o cuando se puebla de sentidos ligeros, fluidos y vacilantes.

Son varios los elementos —como la casa, el avioncito de fósforo, el clima, la rabia y la rata— que tienen un funcionamiento metafórico, o que, lejos de quedarse anclados en una significación monolítica, se deslizan en un constante fluir del sentido hacia adelante. La casa es representativa del hogar burgués, un supuesto lugar apacible donde resguardarse del afuera, al que apenas entran las noticias y los avatares del país y del mundo. Específicamente situada en la esquina de la avenida Alvear y Rodríguez Peña, en el barrio porteño de Recoleta, la casa es magnánima, "imponente", con una "pátina esplendorosa" (18), expresión del lujo de las clases altas. Todos los ambientes son exageradamente grandes, con una escalera suntuosa que desemboca cerca de la chimenea. La mansión se organiza en cuatro pisos, los dos primeros de uso habitual de los dueños, abarrotados de muebles y de objetos, con una profusión notable de mesas, mesitas, carritos con bebidas, banquitos, sillones, butacas, alfombras, cuadros pintados

al óleo con marcos dorados, lo que demuestra una decoración "espesa", "casi barroca" (45); luego un tercer piso con habitaciones con todo lo necesario para alojar a los huéspedes y los cuartos de la servidumbre, probablemente antes ocupados por un personal completo, con ama de llaves y mayordomo, que luego fueron quedando vacíos debido a la disminución de los trabajadores. Por último, la mansarda, con siete dormitorios, distribuidos a lo largo de un pasillo en L, y con un hall enorme, todo completamente deshabitado.

Las fronteras entre adentro y afuera se tornan porosas, la casa se convierte en manifestación de la decadencia y el empobrecimiento del país luego de una crisis donde algunos sectores pudientes no se han visto beneficiados con el modelo neoliberal y han caído en bancarrota. La casa empieza a mostrarse ruinosa, su fachada grisácea, chorreada de musgo, descascarada, con faltantes de revoque. En este sentido, tiene aspecto de castillo gótico, de allí que la novela juegue con la posibilidad de que María sea el fantasma que se aloja en la mansión, aunque, como desarrollaré más adelante, esta atribución es también metafórica, de modo tal que no se termina de sostener la hipótesis fantástica.[110]

La casa es símbolo de la intimidad familiar, el lugar donde se reproducen los vínculos, y a la vez donde se esconden los secretos, donde lo que no responde al modelo de "familia feliz" está guardado y tapado, aun cuando todo, tácitamente, se sepa: el fracaso del matrimonio, la insatisfacción y el odio entre los miembros de la pareja, la infidelidad de la señora Blinder, el hijo alcohólico al que nadie soporta, la hija que visita solo para navidad con su segundo marido despreciado por su padre, la escasa aflicción que produce la muerte del hijo. La presencia del extraño viviendo en la casa rompe el velo de lo no dicho y amenaza el secreto como principal mecanismo de funcionamiento de la familia burguesa, porque ve, oye y descubre lo que todos prefieren ocultar. Y,

[110] Algunas lecturas consideran que puede fundamentarse la construcción de lo fantástico en *Rabia*. Por ejemplo, Sassi propone que la novela se configura como un cruce entre realismo y fantástico, destaca la presencia de un fantasma en una mansión, como uno de los tópicos del fantástico, y enumera los elementos que enrarecen el verosímil realista: "abandona el verosímil en las situaciones que sobrevienen al protagonista, ese 'fantasma que quería ser fantasma': por un lado, en esa ficción de segundo grado que él arma para sobrevivir como un Robinson en el interior de la mansión; también bajo las maquinaciones que lo mantienen unido a su amada, como un personaje de Bioy; así como en la transcripción de diálogos imaginarios como si fueran reales; en la misteriosa desaparición de elementos (un hueso y esa rara compañera de cuarto, la rata); en las largas reflexiones que ocupan su mente en 'el tiempo de un suspiro' y en la propia condición del protagonista como alguien que a la vez es inmaterial, 'invisible' y alguien que, desde las sombras, interactúa con Rosa" (2005: s/n).

además, porque habilita otros modos de construcción de las afectividades, de los vínculos de pareja, de la paternidad y las crianzas, que se tejen al interior de la mansión, entre la invisibilidad y la presencia de José María.

Durante el periodo de encierro del protagonista, la casa se convierte en una geografía amplificada y cada uno de los recorridos toma la forma de un viaje exploratorio, al estilo de las novelas de aventuras. José María se siente "como un náufrago, un Robinson Crusoe rescatando de entre los restos de su embarcación cualquier cosa que pudiera resultarle útil" (58). Se instala en el último piso, en la mansarda, y desde allí realiza excursiones a las distintas zonas de la casa, para recolectar las cosas necesarias para su supervivencia: va a la cocina en búsqueda de pequeños trozos y restos de alimentos, se entretiene husmeando las cajas que se apilan en el desván, se lleva y luego devuelve algunos objetos de utilidad —como una frazada, un viejo alicate, un mazo de naipes, un *walkman*—; va a la biblioteca y toma prestados algunos libros; revisa las pertenencias de la hija de los Blinder y de su marido, donde encuentra un cortaplumas que utiliza para hacer pequeñas esculturas. Luego de cada excursión regresa al cuarto denominado "su isla" (58).

Cuando los Blinder se van de vacaciones, María se entretiene inspeccionando su habitación, con la intención de descubrir algo novedoso sobre ellos. Sin embargo, no encuentra nada revelador entre sus pertenencias, lo más "interesante" (179) es un avioncito de fósforo que él mismo ha realizado en sus ratos libres dentro de la casa. A partir de este descubrimiento María se interroga: cómo llegó eso hasta la habitación de los Blinder, qué pasa con las cosas que aparecen sin que nadie las haya llevado a determinado lugar. El avioncito de fósforo tiene un funcionamiento metafórico y alude al artificio que orquesta la novela: la intromisión de algo/alguien —avioncito, como sinécdoque de María, y a la vez producido por él—, que no debería estar allí —en la habitación de los Blinder, como sinécdoque de la casa, y la casa como sinécdoque del sector social, la clase alta argentina—, que nadie espera encontrar en ese lugar, porque ese no es su sitio de pertenencia o su ubicación espacial/social previsible, pero sin embargo allí aparece, como una intromisión extraña. Esta aparición suscita una tensión entre lo que está próximo, por cercanía física, por compartir y convivir, y lo que no deja de revelarse lejano, manifestación de una distancia que se funda en la pertenencia social y cultural.

Además, entre los destinos que María sospecha para su avioncito de fósforo se pueden leer metafóricamente los modos en que se producen las relaciones entre sectores marcados por la diferencia social. Imagina que este tipo de cosas pueden ser motivo de conversación o "se arrojan a la basura sin que nadie les haya prestado siquiera un minuto de atención" (179). María se asombra: "Nadie dijo nunca nada sobre el avioncito" (179); innominado, lo otro reside sin ser siquiera percibido, aun cuando se lo tenga frente a los ojos, configuración de la alteridad como experiencia de omisión, o presencia vista pero no aprehendida en tanto sujeto digno de ser reconocido. El protagonista conjetura que el avioncito de fósforo puede generar conversación, alentar los discursos del intercambio cotidiano, ávidos por convertir al otro en motivo de representaciones muchas veces cargadas de prejuicios. De modo tal que la escultura metaforiza las relaciones sociales caracterizadas por la alteridad (de clase y de raza) como una fluctuación entre la no aprehensión y la objetivación discursiva en tópicos cristalizados.

María, alojado en la mansión de los Blinder, hace incursiones por la casa para proveerse de alimentos, objetos y libros, se atrinchera en la baranda de la escalera o detrás de las puertas para escuchar las conversaciones, pasea por las habitaciones y pasillos, todo esto sin ser nunca visto; ni siquiera cuando, en algunas oportunidades, los habitantes de la casa se cruzan con él y, por una milésima de segundo, lo tienen frente a sus ojos. La convivencia de María con los Blinder muestra, no solo la incapacidad de percepción por parte de una clase, sino también los modos en que esta invisibilidad aparece vinculada con la persistencia de lo estatuido. La narración enfatiza la necesidad que siente José María de que sus movimientos no dejen marcas ni modificaciones en la mansión, y esto además es vivido como una situación estresante. Se remarca en varias oportunidades la suprema atención que el protagonista pone en cada uno de sus movimientos, cuando usa el baño y limpia luego con un hilito milimétrico de agua todo lo ensuciado, cuando toma pequeños trozos de comida elegidos estratégicamente para que no sean notados, cuando se mueve por la casa y logra "dejar siempre todo tal como lo había encontrado" (48). Invierte gran parte de su energía en llevar un registro minucioso de cada objeto y cada mueble, concentrándose en su ubicación y su posición, y además actualiza esta investigación con cierta frecuencia. En cada una de sus excursiones, el narrador resalta que María "no había alterado nada", "no había dejado

ningún rastro de su presencia" (42). La omisión de los otros se articula con la reproducción de un orden donde cada cosa permanece en su lugar y con la fijeza de lo establecido.

Por otra parte, tal como anticipé, el funcionamiento metafórico, aun cuando efectúa los sentidos previsibles, no queda reducido a ellos. La novela se desliza hacia otra significación del avioncito de fósforo, en tanto alusión al pacto fundamental del método etnográfico, metáfora del "yo estuve allí" de la observación participante (Clifford 1995). El etnógrafo es quien se mete en el mundo de los otros, intentando no ser percibido, y desoculta lo más íntimo, familiar, repetido y tomado como natural. María observa, escudriña, revisa y además escucha; es quién puede ver, registrar e interpretar, quién pone en funcionamiento la empresa etnográfica, en una inversión de los roles entre observados y observador, ya que es el sujeto subalterno quien se dedica a conocer a los sectores dominantes y enriquecidos. Por eso, María, en vez de llevarse su avioncito, restituirlo a su lugar de origen, lo deja en el cajón de los Blinder, intacto, tal como lo ha encontrado. De ese modo, el texto exhibe y reafirma su operación central: lo extraño sigue allí, sin ser descubierto, para ejecutar la observación participante, para conocer la vida de los otros y, en última instancia, para acopiar un relato digno de ser contado.

El clima también tiene un rol preponderante, no solo porque preanuncia la tragedia, tal como en las novelas góticas, sino porque la desencadena. Por todo esto, *Rabia* se constituye como una ficción meteorológica, donde las circunstancias ambientales tienen efectos sobre la trama narrativa y sobre los personajes. La noche anterior a la pelea con el capataz, el protagonista avizora la posibilidad de una tormenta y así es remarcado por el narrador: "José María levantó la vista al cielo; había grandes zonas de un azul oscuro cargado de estrellas, pero la tormenta estaba allí, encapsulada en una docena de nubes, todas listas para estallar." (18). Al día siguiente, el clima cambia repentinamente y no llueve, entonces José María queda desentonado portando paraguas en un radiante día de sol. El paraguas es el motivo por el cual es burlado por sus compañeros y fundamentalmente por el capataz que "llevó la voz cantante en las cargadas" (19). Esto acentúa la rivalidad de María con el encargado, que amenaza con despedirlo y en la siguiente discusión finalmente lo echa de la obra.

Cuando los Blinder se van de viaje a Costa Rica, su ausencia posibilita que María ingrese todos los días a la mansión para cenar junto a Rosa y luego tener relaciones sexuales. La noche en que María asesina al capataz está en la casa comiendo con Rosa cuando los dueños regresan sorpresivamente de sus vacaciones, debido a un tornado que azotó la costa. El protagonista promete a su novia ocultarse un momento y enseguida salir, pero, en lugar de hacer lo acordado, se mete en el interior de la casa. Es de nuevo un elemento climatológico lo que desencadena el avance de la trama, ya que el tornado corta el curso previsible de los acontecimientos, acelera el regreso de los Blinder y habilita que María se enconda en la mansión, comenzando su vida en la clandestinidad. Además, una vez instalado en la mansarda, el clima determina las posibilidades del protagonista, su estado de ánimo y los avatares de su sobrevivencia. La enunciación señala el paso de los meses y las estaciones, así como también las condiciones climáticas. Durante el invierno, la estadía se torna hostil, porque en los pisos altos no funciona el circuito de radiadores de la calefacción. María se cubre con capas de la poca ropa que tiene, pero igual tiembla de frío, además de que debe bañarse con agua helada. Con la llegada de la primavera, se siente más cómodo y a gusto, logra dormir más, disfrutar el sabor de la comida, demorarse en la ducha, hacer paseos más largos por la casa, porque ha "reverdecido" su confianza (69).

Otro de los elementos que moviliza la acción y construye la tensión narrativa es la "rabia", sensación asociada al protagonista que funciona, desde el título, como una isotopía que recorre toda la novela. María se escande fundamentalmente entre dos sentimientos: el amor hacia Rosa y la rabia, a veces denominada como la "furia", que se desata sobre todo ante actos percibidos como injustos, violentos o ultrajantes. Una de esas afecciones desencadena a la otra, tal como anticipa el narrador al comienzo de la novela: "estaba tan enamorado que se creía capaz de todo" (9). La rabia se manifiesta sobre todo en tres episodios vividos por el protagonista: cuando es agraviado y despedido por el capataz de la obra, cuando se entera de que Rosa fue sistemáticamente abusada y luego violada por Álvaro, cuando descubre que Israel es el padre del hijo que espera Rosa y que la ha abandonado. Por ejemplo, cuando ve al hijo de los Blinder persiguiendo a Rosa, María se queda "paralizado por la furia" (65) y luego cuando, escuchando una conversación telefónica, se entera de que fue violada por Álvaro, se repite la sensación: "Tuvo ganas de llorar, pero estaba tan furioso que logró contenerse.

La furia le impidió escuchar el resto de la conversación." (91). Cuando escucha que la señora Blinder le dice a Rosa que Israel no va a hacerse cargo de su hijo: "La rabia y el dolor subieron por su cuerpo como alambres." (142). La rabia se aloja en el estómago, le produce síntomas físicos, como sensación de asco, temblores o el sangrado de la nariz; lo indigna, lo aturde y lo paraliza, impidiéndole continuar con lo que está haciendo. La rabia crece y lo habita, permanece en él como "recuerdo de la furia" (65), de modo tal que deben buscarse formas de aminorarla, o medios de reparación de los daños.

La rabia no puede canalizarse a través de los ordenamientos de la sociedad, de modo tal que María se va construyendo una legalidad alternativa, a la sombra de las fuerzas de seguridad, del ordenamiento jurídico, de los códigos civiles y de las instituciones encargadas de impartir justicia. María ni siquiera imagina acudir a ese aparato del Estado, como si desconfiara de la posibilidad de que sujetos subalternos, como él y Rosa, puedan ser protegidos por las fuerzas de seguridad y por las instituciones jurídicas. Como si creyera que solo queda buscar modos alternativos de reparar las afrentas, ejerce "justicia por mano propia" con la sucesión de asesinatos del capataz, de Álvaro y de Israel. La rabia no desaparece con cada una de estas acciones, más bien se apacigua, quedando en estado latente hasta volver a aflorar. Por ejemplo, el protagonista dice de Álvaro: "Ahora que lo había matado, lo odiaba todavía más." (102). Y también desea expresarle a Rosa que él es el asesino porque "le hubiera encantado ver en su cara […] el alivio que no sentía él" (110).

Con su sistema de daños y justicias, sus modos personales de impartir venganza ante los hechos violentos, la legalidad alternativa que concibe María lo convierte en un fugitivo perseguido por esas fuerzas de seguridad y esa misma ley que lo había condenado previamente, al hacerlo sentir desprotegido, como un sujeto omitido o no igualmente digno de derechos que los ciudadanos pertenecientes a otros sectores sociales. La rabia no es solo personal sino también social, sus irrupciones se recuestan en un fondo de desigualdad e injusticia relacionado con las relaciones de clase. Por eso, también aparece esta sensación cuando, revisando las pertenencias de la hija de los Blinder y su marido, María encuentra un fajo de billetes y calcula la cantidad de años que él debería trabajar para poder ganar ese dinero: "Los dólares le dieron rabia. Nunca había tenido un dólar en la mano y ahora que tenía cuatro mil quinientos no le servían para nada." (93).

Tal como anticipé, los sentidos doxológicos, que perciben a los otros a partir de una serie de categorías y atributos que se dan por sentados, como un sistema factual, sin necesidad de comprobación, son reproducidos en la novela. En *Rabia*, estos sentidos proliferan de forma marcada en dos dimensiones: en la construcción de los personajes, que parecen corresponderse con tipos sociales y clisés, y en algunos intercambios comunicativos, sobre todo cuando se refieren al protagonista. En los personajes observamos una caracterización que se acerca a los rasgos esperables según su atribución de clase, sexo-género y rol social, actualizando las representaciones culturales más difundidas. Los personajes responden a tipologías y rasgos estereotípicos, que combinados, al sumarse dos o tres atributos, los tornan reconocibles.

José María es obrero de la construcción, come asados con los compañeros de trabajo y se define como "cumbiero de alma" (14). Es callado, huraño, serio y misterioso; su cuerpo, de una delgadez fibrosa, se destaca por su fuerza física y agilidad. Con un sueldo miserable, sus hábitos están determinados por la carencia material: debe cortarse el pelo él mismo, porque no tiene plata para ir a la peluquería, y, durante su romance, sólo puede tener relaciones sexuales los sábados, porque no le alcanza el presupuesto para pagar más días de hotel. Rosa es "una chica servil y sin carácter" (21), con "buenas intenciones" (25), "llena de ilusiones que no terminaban de arrancar" (21), especialmente aficionada a su trabajo de mucama que realiza con meticulosidad. El capataz de la obra es un hombre robusto y fuerte, alentador de cargadas entre los obreros, autoritario y jerárquico en su modo de gestionar el trabajo y de dirigirse a sus empleados. Marcos Blinder es abogado, hipertenso, obsesivo e infeliz, y dedica la mayor parte de su tiempo libre a mirar televisión, sobre todo partidos de fútbol, no se interesa por las noticias ni por la política, no le gusta la música y al leer solo elige la revista *Selecciones* del *Reader's Digest*.[111] La señora Blinder ha montado en algún momento de

[111] Según Nancy Fernández, la suscripción al *Reader's Digest* y su famosa revista *Selecciones* era muy habitual en los hogares de las clases medias de la Argentina de la última dictadura militar: "Este boletín de variedades, práctico incluso por su tamaño portátil, era una mezcla de entretenimiento, noticias, cine, teatro y TV, con algunas referencias literarias instaladas en circuitos masivos luego de una aconsejable depuración y síntesis confiada a la eficacia retórica de los proverbios." (2022: 135-136). La autora agrega que la revista "prometía satisfacer las expectativas de una 'conciencia cultivada' en base a una dinámica cuyo atractivo principal contrastaba estructuralmente con los supuestos de una formación cultural sistemática y 'profunda'"; y además, como incluía reflexiones sobre el buen gusto, los buenos modales y

su vida una galería de arte, es alcohólica social, cuidadosa de su estética personal, cultiva un aspecto de señora elegante y refinada —se menciona su vestimenta con colores pastel y el uso de muchas cremas para la piel—, cuando recibe gente escucha música clásica, aunque en verdad no le gusta. Gustavo, el portero de un edificio cercano a la mansión, cumple con las características generalmente atribuidas a ese oficio: está la mayor parte del día en la vereda observando lo que sucede en la cuadra, conoce a todos los vecinos y sus movimientos. Su cómplice para vigilar y marcar a "los cuerpos extraños" que se acercan al barrio es Israel, el hijo del presidente del consorcio, presentado como un "rugbier", aun cuando nunca ha jugado ese deporte, pero su cuerpo —"una mole con ojos y boca como ranuras y la cabeza hundida entre los hombros" (22)— y las camisetas de los equipos que siempre usa como vestimenta hacen que sea definido de ese modo por el narrador. Además, se dice de él que es "nazi", haciendo referencia a que odia a los extranjeros y más si son pobres.

En muchas de las conversaciones entre los personajes se replican los estereotipos que los sectores medios y altos han construido para nombrar a los sujetos subalternos. El portero dice de María: "—¡La puta madre que los parió con estos negros de mierda…!" (17). Israel lo intercepta: "¿Adónde vas?", cortándole el paso por la vereda, y, cuando María consulta el porqué de la pregunta, agrega: "¿Cómo "por"? Porque te lo pregunto yo, negro judío hijo de puta." (23). Luego, cuando el portero e Israel conversan sobre el protagonista reaparecen las mismas frases:

> —Qué gallina negra judía hija de puta. Estos bolitas son todos iguales…
> —Me parece que bolita no es. Es alto.
> —Chileno.
> —Capaz que peruano…
> —Los peruanos también son unos negros judíos hijos de puta enanos. Pero éste es chileno. Si no es bolita, es chileno. Mejor. Ya lo voy a agarrar. ¡Le voy a hacer comer las Malvinas al chileno negro judío hijo de puta!— dijo, y se persignó, besándose ruidosamente el pulgar (23-24).

las conductas urbanizadas, se convertía en "el manual de una conducta que toda sociedad evolucionada debía acatar como conjunto de prescripciones" (2022: 136).

El estereotipo prolifera en su versión de estigma, donde se combinan rasgos de pertenencia racial, religiosa y nacional, operando de un modo aglutinante que unifica, primero, a los que pertenecen a un mismo colectivo ("estos bolitas" que "son todos iguales"), y luego a los que pertenecen a distintos grupos ("bolita", "chileno", "peruano"), todos reunidos en torno a los mismos atributos ("negro", "judío", "hijos de puta") que se repiten acentuando el desprecio y la descalificación. Esta omnipresencia del estereotipo convierte a los sentidos doxológicos en dignos de sospecha, tornándolos vacilantes por efecto de saturación. El exceso marcado del estereotipo funciona como síntoma de un lugar vacío: muy poco es lo que se puede conocer de los otros cuando no dejan de ser hablados por las repeticiones de la doxa. A este procedimiento desestabilizador, se le agrega que, en los personajes de mayor protagonismo y espesor, las características propias del tipo social se agrietan, entran en conflicto y se transforman a través de distintas operaciones, tales como la desviación, el aditamento, la desrealización y la metamorfosis.

En el caso de Rosa, la caracterización se problematiza por desviación, cuando la construcción del personaje de la "sirvienta" se desvirtúa en función de otros avatares no previsibles. En lugar de ser un personaje menor, sumiso, domesticado, bajo las órdenes de su patrona, Rosa se muestra como una mujer activa e ingeniosa, que pone en juego una serie de tretas del débil para lograr sus propósitos. Con habilidad, Rosa se vale de estrategias como la mentira, el ocultamiento, la manipulación y el engaño para sobrevivir lo mejor posible en su situación de precariedad y para sostener su relación afectiva con María. Y lo más interesante es que todo esto está desprovisto de juicios moralizantes y sentimientos de culpabilización, más bien pone en práctica sus artimañas como si fueran lo más natural y factible. Por ejemplo, cuando conoce a María en el supermercado, para conseguir una cita con él, se queda esperando en la vereda de enfrente, fingiendo que mira una vidriera. Observa el acercamiento de María reflejado en el vidrio y, cuando el personaje le habla, simula sorpresa y un cierto sobresalto: "¡Ay…! —y se llevó una mano al corazón— ¡Qué susto que me di!" (13).

En varias oportunidades, Rosa desatiende las órdenes de su patrona para seguir sus propios pareceres y comportamientos. Cuando los Blinder se van de vacaciones, reiteran la prohibición absoluta de permitir el ingreso de extraños a la casa, sin embargo, Rosa recibe dos veces por día a María, para cenar juntos, mirar televisión, tener

relaciones sexuales, montando "un verdadero operativo de disimulo frente a los vecinos" (26). Cuando María es buscado por la policía, la señora Blinder le pregunta a Rosa si tiene noticias de su pareja y le impide continuar con esa relación, sin embargo, ella le miente sistemáticamente, negando toda posible vinculación. También en sus conversaciones con María, Rosa utiliza su ingenio para ocultar cierta información, como su relación con Israel y su embarazo, y luego le miente sobre la identidad del padre de su hijo, atribuyéndoselo a la violación de Álvaro, para no admitir su romance con el rival del protagonista. Otra manifestación de su carácter activo es su vida sexual libre y desprejuiciada, atreviéndose a relaciones socialmente prohibidas, como la iniciación sexual del nieto de los Blinder, y a mantener varios vínculos en forma simultánea. Además de la posibilidad de poner el goce en primer plano, ya sea en sus encuentros sexuales con María, o en las prácticas masturbatorias que ocupan buena parte de su tiempo libre.

La caracterización de la señora Blinder desarma los sentidos doxológicos por aditamento y anexión de rasgos no previstos por el estereotipo. Esto se observa sobre todo a partir del embarazo que la protagonista debe sobrellevar como madre soltera. Cuando Rosa le confiesa sollozando su embarazo, la señora Blinder la abraza para consolarla y se pone de su lado ofreciendo colaboración: "podría haberte dicho que hicieras tu bolsito y te mandaras mudar, ¿no? Y sin embargo acá estoy. Quiero ayudarte." (141). Luego se enfrenta a su esposo, defendiendo a Rosa con una serie de argumentos conmovedores. Es la señora Blinder la que va a hablar con Israel para que se haga cargo de su paternidad y la que comunica a Rosa el abandono: "—Vamos a tener que hacernos cargo nosotras." (143). A partir de esta noticia, asumen juntas el cuidado del embarazo y la crianza del niño, construyendo una relación cercana "de amigas, de familiares directos" (158). Además, cuando se van de vacaciones a Mar del Plata, lleva a Rosa con su hijo Joselito, permitiendo que disfruten las tardes de playa junto a ella. La señora Blinder se torna "cariñosa, comprensiva y hasta justiciera con Rosa" (143), actitudes impensadas si se hubiera sostenido el tipo social —como sucede con el señor Blinder, que se mantiene frío, despiadado, indiferente durante toda la maternidad de su empleada— de modo tal que el personaje se desliza hacia atributos que resultan sorpresivos y conmovedores ante la mirada del protagonista y del narrador.

En el caso de María, la doxa se fisura por un proceso de desrealización, en el que el personaje adquiere atributos sobrenaturales y experimenta una serie de sutiles metamorfosis, entre las que se incluyen un devenir espectral y un proceso de animalización. Si, como dije previamente, el protagonista participa en el mundo de los otros como una presencia insólita, además, es en la construcción de su propia subjetividad donde también asume diversos modos de inadecuación y extrañamiento. Se constituye como un sujeto que oscila entre la identificación y la indeterminación respecto a las categorizaciones sociales, una subjetividad mixturada entre lo corpóreo y lo incorpóreo, entre lo humano y lo inhumano, entre la fuerza y la disolución corporal.

En el comienzo de la novela, tiene una vida determinada por su rol social, mayormente ocupada por su jornada laboral, su fuerza de trabajo sustraída a cambio de un salario mínimo, que apenas alcanza para cubrir las necesidades básicas, una vida atravesada por la precariedad y las carencias. Luego, cuando se convierte en fugitivo y pasa a un estado de ilegalidad, se ubica por fuera del sistema productivo, sin necesidad de trabajar, de adquirir dinero ni de comprar mercancías; desujetado de los controles e imposiciones constitutivos de la existencia social. Este pasaje es celebrado en algún punto por el protagonista, como una liberación de las determinaciones sociales: "le gustaba no hacer nada. No tenía obligaciones para con nadie, no debía cumplir órdenes ni preocuparse más que por no ser descubierto" (53-54).

Aun cuando desde siempre se caracteriza por ciertos atributos que sorprenden a los demás, cuando se desliga de la solidez del tipo y adquiere cierta ubicuidad social, estos rasgos anómalos se enfatizan, a la vez que se agregan nuevas transformaciones. Durante el comienzo de la novela, algo que destacan quienes se enfrentan con él es su agilidad. Cuando el portero lo sigue con la mirada a modo de insulto, para marcar que no es bienvenido en el barrio, María le recrimina: "¿Qué mirás, pedazo de boludo?" (16). El portero queda paralizado y, para cuando decide reaccionar, María ya está en la esquina, dando lugar a la primera mención sobre su sorprendente movilidad: "qué ágil que es" (16). La escena se repite con el hijo del presidente del consorcio, cuando lo increpa en la vereda y María escapa del conflicto: "corrió tan ágilmente y a tal velocidad que Israel no había terminado de girar y él ya había desaparecido" (23). También el capataz se sorprende con la "agilidad" del obrero, cuando lo ve hacer flexiones agarrado de la viga y sujetando a un compañero con las piernas, a modo de broma; atributo que

confirma el narrador: “bastaba verlo para saber que su agilidad era la de un superdotado” (20).

Durante la estadía del personaje en la mansión, se califica de “una aventura” a las incursiones que realiza al baño, a la cocina, a la biblioteca o al desván (41, 53). María se convierte en un aventurero, un náufrago, o explorador, a la búsqueda de todo lo que pueda servirle para su sobrevivencia, y luego refugiado en la habitación que funciona como “su isla” (58). El narrador resalta el riesgo que corre en cada una de estas excursiones, considerando que esas descargas de adrenalina le proporcionan al protagonista “cierta dosis de placer” y se tornan su principal “entretenimiento” dentro de la casa (54). En esta faceta del personaje, su agilidad se acentúa y se vuelve un factor clave para justificar que nunca es descubierto por los habitantes de la mansión. Otro de los rasgos importantes es su fuerza física, ya señalada con anterioridad, pero acrecentada durante la estadía en la casa donde María se dedica a hacer gimnasia, con una rutina diaria de elongaciones, flexiones y abdominales, que va transformando su cuerpo en pura masa muscular, delgadísimo y fibroso, con formas esculturales: “cultivaba cada músculo como si fuera una magnolia” (53). Por todo esto, el personaje adquiere una extraña forma de desplazamiento, es capaz de dar saltos de tres metros de distancia pero, por la fuerza y peso de su cuerpo, en lugar de elevarse, se mantiene a ras de la superficie. Se moviliza rápidamente como si el suelo lo arrastrara, pura fuerza echada hacia adelante: “un hombre en una cinta transportadora” (60), que además desarrolla un “radar extra” que le permite medir las distancias y anticiparse ante posibles tropiezos con los objetos de la casa. Esto hace que vaya asumiendo características espectrales: se desplaza “con la sutiliza de un fantasma”, como “una imagen de cine mudo proyectada hacia afuera de la pantalla” (48).

La imagen espectral se confirma, no solo con la peculiaridad de sus movimientos, sino además con las varias oportunidades en que los personajes lo tienen frente a sus ojos pero no lo ven. Por ejemplo, cuando Rosa está pasando la aspiradora en el piso en que se esconde el protagonista quien, para no ser descubierto, le quita el adaptador del enchufe del artefacto:

> Si Rosa hubiera tenido al menos una mínima sospecha de que María se ocultaba en la mansión, en ese momento lo habría visto. Pero no la tenía. Así que alzó la

> aspiradora y la llevó hacia el cuarto sin registrar lo que había visto durante una fracción de segundo: una mano aferrando la hoja de la puerta del desván y el perfil de una cara con un ojo clavado en ella (56).

Algo similar sucede con la señora Blinder, cuando María sale del baño y se encuentra con ella frente a frente por una milésima de segundo: "Ella no alcanzó a verlo, pero cuando él retrocedió y se metió en el dormitorio, tenía una imagen completa de la ropa que la señora llevaba puesta y hasta el color de las piedras del collar." (95). Y también cuando, furioso por el comportamiento del hijo de los Blinder con Rosa, lo sigue por la mansión y no le quita los ojos de encima: "lo miró tan fijamente desde la sombra que le extrañó que Álvaro no lo percibiera" (100). Los personajes ven al protagonista, pero no llegan a registrarlo, o se lo cruzan sin siquiera advertirlo, mientras, por el contrario, él logra observar todo, hasta los mínimos detalles. María deviene un "fantasma" (48, 110, 137, 158, 178), una "sombra sólida" (142), que se pasea desmaterializado por la casa, y puede sostener una larga convivencia sin ser nunca hallado por la familia Blinder.

Además, se construye un continuo entre María y una rata, quienes experimentan mutaciones cruzadas: un devenir animal de María y un devenir humano del roedor. Cuando María ingresa por primera vez a la habitación en la mansarda, ve a una rata "enorme, del tamaño de un zapato" (55) que corre a ocultarse debajo del placard. La rata está "aterrada" (55), en cambio el protagonista no siente repulsión ni miedo, más bien admite que el animal se quede en la pieza junto a él. Luego, cuando escucha los ruiditos de la rata, se repite la actitud de tranquilidad y aceptación: "No se movió. Ni siquiera pareció importarle que la rata no hubiera salido, que siguiera en el cuarto." (60). Con el transcurso de las semanas, el vínculo se va afianzando: María saluda a la rata antes de dormir o establece conversaciones con ella, donde le cuenta los avatares de su relación con Rosa, o le desea feliz navidad. Además, se preocupa por su sobrevivencia, celebra que se haya llevado un hueso de pollo, le deja comida debajo del placard, limpia los montículos de veneno para evitar que sea exterminada.

La rata no solo se configura como el vínculo afectivo que apacigua la soledad del protagonista durante su estadía en la mansión, sino que además se manifiesta como su doble o alter ego, especie de espejo que lo refracta y a la vez lo traiciona. La rata construye una asociación por aliteración con la "rabia", sensación que atraviesa al

protagonista, que lo moviliza a ejecutar acciones reparadoras de esa furia y que determina el desarrollo de su vida. De la rata se destacan las mismas cualidades que de José María: su rapidez y su sorprendente agilidad para escabullirse, el estar escondida debajo o arriba del placard, sin dejarse ver del todo; su carácter huraño, ya que, cada vez que el protagonista la quiere acariciar o alzar, huye a toda velocidad; y también su nerviosismo y estrés ante situaciones similares, como, por ejemplo, cuando la hija de los Blinder se queda un tiempo en la mansión con su esposo y sus tres hijos. María la llama "su amiga", "su compañera" (134) y ella convalida la reciprocidad del vínculo. Cuando duda de su identidad, porque los roedores se tornan indistinguibles, la rata le confirma que se trata de ella, la misma de siempre:

> Se mantenía a cierta distancia de la pared, y no pegada al zócalo, como si por el sólo hecho de verlo a él hubiera evolucionado o saltado a un estadio intermedio entre las de su especie y el hombre.
> De hecho, la rata lo miraba como un perro. María creyó ver incluso que meneaba sutilmente la cola. Pero ¿era ella? […]
> Se miraron un buen rato, los dos inmóviles. Hasta que, de pronto, la rata dio un paso hacia él. Un pequeño pasito de rata humanizada.
> "Sí, soy yo", pareció decir (134-135).

La rata se va humanizando ante la mirada de María, que la compara con un animal doméstico y traduce sus actitudes según sus códigos culturales, de modo tal que mover la cola es señal de cariño y la mirada fija es una confirmación de su presencia. A la vez, María va dejando algunos comportamientos del hombre en tanto ser social y asume un proceso de animalización. Prescinde de usar ropa y se pasea desnudo por la casa. Se deja crecer el pelo hasta los hombros y lleva una barba de meses. Se agudizan sus sentidos como el oído y el tacto, mientras que la vista pierde centralidad, porque muchas veces no puede ver lo que está percibiendo. "Realmente estaba en otro estado" (138), dice el narrador anunciando un pasaje que se expresa fundamentalmente en su cuerpo: después de meses de desnudez, su piel se torna más suave que nunca y aumenta la sensibilidad de sus dedos; su cuerpo se llena de fibras como nervaduras, con una fuerza cada vez mayor, contenida, que le provoca la explosión de brevísimos temblores, "como salpicaduras nerviosas" (138).

Pero es un devenir animal que no se consuma del todo, porque a la vez que se transforman su cuerpo y sus hábitos, va practicando algunas actividades como el modelado artístico, la lectura y la exploración interior. Esto se desarrolla sobre todo cuando, ante el enojo que le provoca el romance de Rosa con Israel, decide recluirse en sí mismo, encerrarse en su habitación sin tener noticias de los habitantes de la casa, de modo tal que "el despecho lo hizo monje" (138). Se dedica a prácticas de máxima concentración, en un replegarse sobre lo mínimo: hace pequeñas esculturas, de cinco a diez centímetros, con fósforos y en jabón; lee *Tus zonas erróneas*, libro que encuentra en la biblioteca, con una especial dedicación, anotando las frases más importantes, retrocediendo en algunos párrafos y demorándose en otros.[112] Este libro significa para él "una revelación": "Cada vez que habría el libro […] tenía la sensación de encender una luz, la luz. Estaba maravillado." (79). La lectura no es algo nuevo en el protagonista, sino que se conecta con su juventud cuando se había anotado en la biblioteca de los Bomberos Voluntarios y retiraba una novela por semana. En varias oportunidades se dice que este personaje "jamás veía televisión" sino que siempre leía (75). El narrador constata el proceso de metamorfosis del protagonista, su devenir místico, en paralelo

[112] *Tus zonas erróneas* es un libro de autoayuda escrito por Wayne Dyer, publicado el 1 de agosto de 1976. Se caracteriza por su gran éxito comercial: con una cifra estimada de 35 millones de copias vendidas, pasó 64 semanas en la lista de *best sellers* del *New York Times* en 1977. El libro da pautas para superar el miedo, la culpa, la conducta auto-destructiva, resultado de procesos cognitivos que pueden ser perjudiciales. Es interesante que el protagonista se dedique con tanta atención al libro, no solo porque se vincula con su proceso de autodescubrimiento interior, sino también por la ironía que surge del contraste entre la lectura concentrada y las rigurosas estrategias de estudio que pone en juego para el acercamiento a un volumen con un estilo sencillo, claro y directo, que se pretende como guía de orientación para conocerse a uno mismo y alcanzar la paz interior. Nancy Fernández relaciona la aparición de *Tus zonas erróneas* y de la figura del Dr. Dyer con el contexto de recepción de la cultura *best-seller* en el país, ya que fue uno de los libros más vendidos durante la última dictadura militar: "un libro cuyos lectores cifraban la ilusión de detentar el curso de sus vidas (y las de los demás), cifrando en sus páginas la fantasía del poder que otorgaba una correcta orientación moral y emocional." (2022: 135). El libro vendió millares de ejemplares inundando los hogares de la clase media argentina, que "aspiraba los alcances de una ilustración 'bienpensante'", de modo tal que, en este contexto, "la asimilación cultural debía responder como utilidad compensatoria, donde la rapidez de la lectura se hacía cargo de metas, si no de auténtica formación, sí de la heteróclita provisión de alternativas temáticas o de 'conversación'" (Fernández 2022: 135). A partir de este libro y de otras menciones, como la suscripción al *Reader's Digest*, Fernández se interroga por el problema que plantea el ingreso de materiales y referentes verídicos, implicando la consistencia estética y epistémica del realismo y sus modos asociados de representación: "en *Rabia*, el mosaico de sucesos reconocibles como ciertos para un corte de tiempo histórico, funciona como encuadre referencial de un relato que extiende y afirma sus posibilidades de invención" (2022: 136). Dentro de este marco de referencia total y general —donde se incluyen también la crisis del 2001, la pobreza, la desocupación, la xenofobia y la discriminación como signos de nuestro país—, el narrador "recorta el fragmento narrativo condensando una historia de violencia, pero sobre todo, de amor" (Fernández 2022: 136).

con el distanciamiento de Rosa: "Había trabajado a conciencia para olvidarla y en el proceso se había convertido en otro. Era mejor. […] Se había mejorado a sí mismo. Era más espiritual" (142).

La novela muestra que aún los vínculos más fuertes, o la relación de uno mismo con su doble animal, se tornan impredecibles. Rosa golpea con un secador de piso a la rata, dejándola aterrada y temblorosa debajo del placard. Cuando María intenta ver si está malherida, acercando su mano hasta llegar a tocarla, la rata lo muerde: "—¿¡A mí!?— le dijo —¿¡me mordés a mí!? Entre los dedos índice y pulgar colgaba un pedazo de piel y carne. La herida, que ya empezaba a sangrar, tenía forma de sonrisa." (174). Esta reacción del animal es entendida como una traición de su más íntima compañera por parte del protagonista, y como una irónica fatalidad por parte del narrador que asocia la forma de la herida con la señal de una sonrisa. En un juego con los sentidos metafóricos del título y con la aliteración, podríamos pensar que es la rabia la que termina matando al protagonista, esta vez transmitida por la rata, a la vez furiosa por haber sido agredida.[113] A partir de la mordida, comienzan los síntomas de la enfermedad —fiebre, hormigueo en el cuerpo, insensibilidad en la mano, ansiedad, irritación— que lo llevan a la muerte final.

El juego entre los sentidos doxológicos y la fuga de la paradoxa se encarna en el personaje de María, cuando actualiza la figura del obrero, con todos sus estereotipos asociados, pero luego la descompone al borde de su desrealización. Avatares de su continua metamorfosis: aventurero cual Robinson Crusoe, fisicoculturista, asiduo lector, escultor de miniaturas, monje, espectro y "espía invisible" (158). El personaje se constituye en la tensión entre la solidez repetitiva del tipo social y su extraña disolución. Esta caracterización del personaje permite que la novela se torne un laboratorio de exploración de las diferencias sociales y se configure como una ficción etnográfica, donde José María asume la función de etnógrafo de la vida de las clases altas y enriquecidas, en proceso de crisis económica y endeudamiento.

El etnógrafo atraviesa un proceso que va desde el desconocimiento hacia el conocimiento, desde la extrañeza absoluta hasta la más íntima familiaridad. Una de las

[113] Aun cuando está confirmado por estudios médicos que los roedores pequeños no son transmisores de rabia, es una creencia popular muy extendida que ratas y ratones pueden contagiar esta enfermedad y de allí parte de los temores que suscitan en los humanos.

primeras veces que entra en la casa, para visitar a Rosa en ausencia de sus dueños, María se mete a explorar los pisos de arriba y se termina perdiendo, además de romper una lámpara con la que tropieza, por eso expresa "es un laberinto esta casa" (28). Luego, durante su estadía, logra un conocimiento pleno de la mansión, que implica además un registro espacial de las habitaciones, los pasillos y los objetos, necesario para moverse sin ser advertido. Sus métodos de conocimiento son una observación meticulosa y un oído absoluto que atiende a todas las variaciones posibles de los sonidos y las voces. Cuando explora la sala de estar se acerca a la mesa de los portarretratos para analizar las fotos, como un modo de conocer a los Blinder: "en todas se repetía una mujer rubia, de unos cuarenta años de edad, siempre con la misma sonrisa, aunque con un peinado distinto en cada foto; a veces la mujer estaba sola y a veces aparecía junto a un hombre de su edad: probablemente su esposo, o quizá su hermano." (45). Cuando llegan el hijo y luego la hija de los Blinder, puede distinguirlos por asociación con las imágenes de las fotos. Otro modo de conocer las personalidades de los Blinder es meterse en su habitación para examinar los objetos que usan frecuentemente, las ropas que tienen en el placard, lo que atesoran en los cajones de sus mesas de luz. También analiza los gestos, los pasos y los movimientos de los cuerpos, a partir de lo cual puede deducir las aflicciones que atraviesan los habitantes de la casa, por ejemplo, confirma que Rosa tiene un romance con Israel por "la actitud de los dos", "las sonrisas, la manera pudorosa de mirarse o de bajar la vista" (127); cierta vez que ve llegar a Rosa sospecha que hay algo que no está bien, porque "caminaba despacio, pensativa, con los brazos cruzados" (111).

Otro de los modos de conocimiento que emplea es la escucha atenta de las conversaciones, donde advierte no solo el contenido sino también los tonos y timbres de las voces, las interrupciones, los silencios. Cuando llega Álvaro a visitar a sus padres se dice que "el tono general del encuentro era de contrariedad y falsa bienvenida" (62), lo que le sirve para descubrir la hostilidad de la relación. También revela el interés de Rosa por otro hombre al escuchar sus conversaciones telefónicas: "por las cadencias y oscilaciones de su voz, el coqueteo, efectivamente, se había reavivado." (76). Y percibe la intrusión de Esteban al cuarto de Rosa a través de los sonidos: "El tono de Rosa al verlo entrar fue de sorpresa", "Siguió un silencio. Después, susurros, alguna que otra risita y un refregar de suelas en el piso." (117). Además, los ruidos le permiten descubrir

lo que está sucediendo fuera de su campo de visión, por ejemplo, cuando Álvaro intenta abusar de Rosa: "oyó un ruido de vidrios rotos", "oyó un portazo, un forcejeo, un nuevo portazo. Después, silencio." (64).

De modo similar a lo que observamos en *Boca de lobo*, la etnografía se acerca a la crítica literaria, estableciendo una continuidad entre la avidez lectora de María y su mirada del mundo que tiende a interesarse por los detalles, conectar elementos, descubrir indicios, en un ejercicio constante de sobre interpretación.[114] A partir de esto, reconstruye las vidas y las historias de todos los personajes, va logrando reponer las elipsis, lo que sucedió antes y se da por supuesto, lo no dicho y los secretos, develando las relaciones ocultas —el posible amante de la señora Blinder, el acercamiento sexual entre Rosa y el nieto mayor—, las hostilidades y los desprecios —como el que toda la familia tiene hacia Álvaro—; el desamor y la insatisfacción del matrimonio, así como también las complicidades y el compañerismo entre la señora Blinder y Rosa a partir de su embarazo.

El conocimiento es por aproximaciones y acumulativo, se va acrecentando con el paso del tiempo dentro de la mansión. Al cabo de la segunda semana, conoce los ruidos, el espacio y la ubicación de las cosas "como si hubiera vivido siempre allí" (48). Al llegar la primavera, su dominio de la casa es casi completo y también su conocimiento sobre los Blinder:

> Desde hacía mucho tiempo distinguía claramente el sonido de los pasos de los habitantes de la casa; ahora sabía también la dirección, el apuro y hasta lo que llevaba en mente cada uno de ellos. Conocía sus rutinas, sus caprichos, sus respiraciones, reconocía sus modos de abrir o de cerrar las puertas, sabía quién acababa de apoyar su copa en la mesa (67).

Sin embargo, ese conocimiento absoluto y totalizador luego se revela frágil, falso, provisorio, parcial o sospechoso, convirtiendo a la novela en una etnografía cínica. Son varias las dimensiones que desestabilizan la empresa etnográfica: la construcción del punto de vista, la tensión entre saber y no saber, la figura espectral del narrador y la concepción problemática del lenguaje.

[114] Se puede consultar la nota número 107 donde se trazan vinculaciones entre la etnografía y la crítica literaria.

María funciona como el punto de vista privilegiado por el narrador al momento de contar la vida de los otros, determinando las posibilidades de percibir la alteridad en la novela. Con este protagonista, la construcción de la perspectiva se ve afectada por el imperativo de no ser descubierto: espía por una cerradura o entre las rendijas de una cortina, escucha tras las puertas, se asoma por encima de la baranda de la escalera, se oculta en la antecocina o detrás de una pared de la galería. La mayoría de las veces oye mucho más de lo que ve, y otras, cuando lo favorece el campo de visión, no logra escuchar lo que ve solo como muecas. La enunciación siempre marca el lugar donde se sitúa el protagonista en tanto punto de vista y lo que puede, y no puede, percibir. Por ejemplo:

> Asomándose por encima de la baranda del segundo piso alcanzó a ver, en distintos momentos, a un hombre de traje oscuro y a una mujer que, desde su punto de vista, no era más que una peluca amarilla sostenida en zapatos cuyas puntas asomaban y se ocultaban histéricamente debajo de unos volados blancos, como un huevo frito animado (61).
> Rosa iba y venía (entraba y salía del campo visual de María) (61).
> Pero María no pudo escuchar el resto de la respuesta (86).
> María había cerrado la puerta y seguía la escena por el ojo de la cerradura. La perspectiva hacía que el campo de visión le sobrara, pero tenía que adivinar lo que Rosa y Ricardo se decían (114).
> A la señora Blinder la veía entera, pero Rosa quedaba cortada verticalmente por el marco de la puerta y lo único que veía de ella era precisamente su panza (141).

La empresa etnográfica expone, de manera ostensible, aquello que es siempre invisibilizado al momento de contar la vida de los otros: el espesor de una mirada situada que, incapaz de abarcarlo todo, logra percibir solo retazos y fragmentos. José María admite que fue conociendo a los Blinder "como un ciego, porque nunca o casi nunca los había visto" (67). Una mirada que puede reconocer su propia ceguera y escudriñar aquello de los otros que se deja ver. Y a la vez la empresa etnográfica se torna sospechosa porque se muestran las dificultades y las limitaciones de su reconstrucción: las escenas se perciben de forma intersticial, dando como resultado una composición interrumpida, cortada, escamoteada, o deformada por el carácter inusual del punto de vista.

El afán cognoscitivo del etnógrafo se extiende a toda la novela, que se construye como una ficción epistemológica: se debate entre saber y no saber, entre lo susceptible de ser conocido y lo incognoscible. No sólo el protagonista, que ya analicé anteriormente, sino también los otros personajes se sienten interpelados por la pulsión de saber, aunque la mayoría de las veces no logren saciar su curiosidad o averiguar lo que buscan. La señora Blinder interroga a Rosa sobre María en muchas oportunidades y siempre obtiene respuestas que el lector reconoce como falsas, aunque ella las cree y de algún modo la dejan tranquila. Rosa está obsesionada con descubrir la verdad: en todas las conversaciones telefónicas que tiene con María le pregunta sobre el asesinato del capataz y sobre su paradero, obteniendo evasivas o dilaciones. La protagonista no puede mitigar su necesidad de saber, entonces despliega un régimen de sospechas, va conectando indicios y pistas, se queda pensando ante hechos insólitos o ante ciertas intuiciones. Por ejemplo, tiene un "pálpito" de que Álvaro no murió de causa natural, sino que lo mataron. Cierta vez, cuando está hablando por teléfono con María, que la llama por la segunda línea que tiene la mansión, el señor Blinder se queja de que los dos números le dan constantemente ocupados; entonces Rosa va corriendo a ver el estado del otro teléfono y se encuentra con que está "tibio" (109). En otra ocasión, Rosa, desde la calle, observa la ventana de arriba de la mansión y cruza su mirada con María, que justo está espiando por la ranura de la persiana, provocando que ella vaya rápidamente a revisar y que el protagonista tenga que mudarse de habitación. Y además cuando María sale de la mansión para encontrarse con Rosa en una cita a la que ella no puede ir, al regresar deja unas huellas de barro que son advertidas por la protagonista. Rosa le cuenta a María estos episodios:

> —¿Sabés qué te quería contar? Que el otro día estaba acá afuera y de golpe me di vuelta y… no me vas a creer, vas a pensar que estoy loca… me pareció que había alguien acá arriba, en una pieza, en el piso de más arriba, una persona. […]
> —¡Ah, no sabés: la otra vuelta daba ocupado el teléfono y yo subí a ver si lo había dejado mal colgado y toqué el teléfono y estaba tibio! Tibio, como si lo hubiera estado usando alguien… como si alguien lo hubiera estado usando hasta que yo llegué… A María se le puso la piel de gallina (122).
> ¿Sabés lo que se me cruzó por la cabeza el otro día? Mirá lo que se me cruzó: que vos estabas acá adentro. Creéme (158).

Reaparece la fórmula sabés/no sabés para expresar las hipótesis de Rosa, que va sitiando a María con sus sospechas. Mientras al protagonista solo le queda el recurso de "cambiar de tema" una y otra vez. Hasta que al final de la novela, cuando Rosa descubre a María en la casa, confirma sus hipótesis repitiendo la fórmula anterior: "—¡Sabía… sabía…! —dijo— ¡Yo sabía…! Dios mío, ¿cuánto hace que estás acá? —Siempre…" (187).

José María, que cree haber logrado un dominio absoluto de la casa, un conocimiento total sobre los Blinder y una cercanía íntima con Rosa, finalmente advierte que nada de todo esto es como parece. Recuperando la dicotomía saber/no saber, y al modo de epifanías, se le revela la más desconcertante extrañeza: "¿Sabía realmente algo sobre sí mismo y sobre la casa?" (143). Cuando la señora Blinder se muestra cariñosa, comprensiva y colaboradora con Rosa, María se interroga: "¿Qué sabía sobre ella? No sabía más que lo que imaginaba." (143). Hacia el final de la novela, casi al borde de la agonía, se da cuenta de que no sabe nada sobre Rosa:

> ¿Tenía hermanos? ¿Cómo se llamaba su primer novio? ¿Vivían sus padres? No sabía si tenía un segundo nombre… Ignoraba la fecha de su cumpleaños… No tenía la menor idea de cuáles eran sus miedos, ni qué esperaba de la vida… o de él. […] ¿Sabía *quién era* Rosa? No. En cierto sentido, la había inventado (189, cursiva en el original).

La construcción del narrador también desestabiliza la ficción etnográfica. Se presenta como una enunciación totalizante y omnipresente pero luego esta pretensión de fiabilidad se va agrietando. Si María es el fantasma y el espía invisible dentro de la casa, el narrador es la presencia fantasmal que orquesta la novela, con la diferencia de que el protagonista se esconde muy hábilmente, en cambio el narrador se deja ver y muestra los hilos de la composición de su relato. A medida que avanza la narración se va tornando cada vez más próximo a María, hasta llegar a funcionar, por momentos, como una especie de doble perceptivo y enunciativo. La focalización en María genera que se repliquen muchas de las limitaciones de su percepción, o que no pueda contarse lo que ese personaje no conoce o no sabe —como los acontecimientos que sucedieron en la casa previamente a su llegada.

El narrador es el anti-etnógrafo, lo que pone en cuestión la empresa etnográfica del personaje, porque todo está siendo relatado por esta voz que, lejos del registro con

pretensiones de neutralidad y sensato conocimiento, toma partido, se posiciona ante los acontecimientos y los sujetos. El narrador evalúa a sus personajes y deja en evidencia sus preferencias y valoraciones sobre todo con el uso de la adjetivación y de los adverbios, que delatan su subjetividad en el lenguaje. Con Rosa es distante y crítico, se permite juzgar su belleza, diciendo que "no era bonita" (25), y su comportamiento sexual como promiscuo y desprejuiciado. Deja ver su sorpresa ante la frecuencia en que Rosa se masturba, como si una mujer no debiera dedicar tiempo a esas prácticas de auto placer: "Rosa se masturbaba *mucho*" (50, cursiva propia), "la masturbación ocupaba buena parte del tiempo libre de Rosa, casi a la par de la televisión" (51). Y también parece desaprobar la libertad de Rosa durante el sexo con María, como si fuera algo que el personaje disfruta, pero el narrador no puede terminar de aceptar: "la impudicia de Rosa era algo que María tenía muy presente", "Todo estaba permitido, desde la ternura hasta la lascivia y la degradación. Rosa era tan feliz que por momentos resultaba desconcertante." (51).

Además, juzga las relaciones afectivas de los personajes: presenta la pareja protagonista como perfecta, porque Rosa es "servil y sin carácter" y María demuestra cierta "peligrosidad", un temperamento fuerte y desafiante, por tanto, es su "complemento ideal" (21). La idealización de la pareja es reafirmada por el narrador cuando la describe como una atracción fatal: el amor de María es instantáneo, "una revolución a primera vista", porque Rosa lo había "imantado" como a "un zombie, con la mente en blanco" (75-76). Y confirma el fracaso de la relación matrimonial de los Blinder, aseverando las opiniones de María de que la señora está harta de su marido y piensa que es "imposible tratar con un hombre así", y que el señor "la odiaba, aunque no tanto como ella a él" (97). También critica la posición política de Marcos Blinder, desinteresado por las noticias y los procesos sociales y económicos que atraviesa el país, cómplice de los poderes de turno: "Durante la dictadura había repetido la teoría del 'por algo será', ahora, en democracia, decía 'por algo es'. La irresponsabilidad como entelequia superior de la mente." (97).

Definitivamente el personaje preferido del narrador es José María, quien le provoca sensaciones que van de la fascinación a la condescendencia. Admira su agilidad y su destreza física, su perspicacia para moverse al interior de la casa sin ser visto, y festeja sus ocurrencias. El narrador relata la rabia como si pudiera sentirla en carne

propia y los asesinatos como hechos objetivados y crudos, sin ningún tipo de sanción moral. Por ejemplo, cuando María ahorca a Álvaro describe de este modo su proceder: "María aumentó la presión.", "se le sentó sobre las piernas, inmovilizándolo, y aumentó la presión sobre su cuello. […] Presionó con tanta fuerza que oyó un ruido de huesitos que se rompen." (101). El narrador deja entrever una posible justificación de María, como si los asesinatos hubieran sido merecidos por las víctimas, ya sea por la crueldad de sus actos, o por su estupidez al no darse cuenta de que no debían desafiar al protagonista. Explica que el capataz y el portero, por sus excesos de cólera, no habían logrado advertir la peligrosidad de María: "Si hubieran prestado un poco más de atención, o si hubieran sido un poco más perceptivos, no se habrían metido con él. María no les había hecho nada, ellos lo habían buscado." (20). Celebra la "idea brillante" que se le ocurre al protagonista para hacer pasar el asesinato de Álvaro como una muerte por asfixia, cuando "lo rellena como a un pavo" con restos de comida (102).

Sobre todo, irónico, el narrador no termina de tomarse en serio la historia que está contando. Esto puede observarse en los momentos en que utiliza algunos juegos de palabras de modo soez, o en que parece reírse de las situaciones que genera María entre los demás personajes. La novela comienza con el encuentro en que María le pide a Rosa tener relaciones sexuales anales e inmediatamente se pasa a la escena en que ambos se conocen en la fila del supermercado, realizando un juego con los dos sentidos del término "cola": "—¿Me das la cola?" (9), "Se habían conocido en la cola del supermercado Disco." (12). Cuando María le manda un regalo a Joselito, la señora Blinder se enfurece con Rosa y luego, para aflojar la tensión, le hace un chiste sobre el posible futuro de la relación, que las hace estallar en carcajadas: "¿Te das cuenta […] que si hubieras seguido adelante con él podrías haber llegado a llamarte Rosa Verga de Negro?" (169). Hay dos escenas en las que el narrador parece festejar las ocurrencias de María y los efectos de su intrusión fantasmática entre los personajes. Por un lado, cuando evacúa en el baño de la habitación de los Blinder y luego el matrimonio se pelea porque ambos interpretan los desperdicios que quedan en el inodoro como una provocación propia de la hostilidad matrimonial. Y, por otro lado, cuando María juega con Joselito y, para no ser descubierto, se hace llamar "mamá", lo que genera cierta preocupación en Rosa por las conductas de su hijo:

Rosa pensaba que Joselito tenía una gran imaginación, porque andaba siempre buscando algo detrás de las puertas o al pie de la escalera.
—Yo no sé qué tiene— le dijo una vez a María—, yo estoy al lado de él y él anda por otro lado llamándome. Eso me tiene preocupada (172).

Un narrador parcial, caprichoso, irónico, que infiltra sus valoraciones y opiniones, que no puede ver ni saber muchas cosas, que por momentos se equivoca, que toma partido entre los personajes, demostrando sus afinidades y desprecios, es otra forma de poner en duda la empresa etnográfica, porque la interpretación sobre la vida de los otros llevada adelante por María siempre está tamizada por una instancia superior de la enunciación que suscita desconfianza.

Los protagonistas no tienen un vínculo fluido con el lenguaje, más bien se caracterizan por la dificultad para expresarse, las interrupciones y los malentendidos. María siempre parco y de muy pocas palabras, le da "mucho trabajo hacerse entender" (12). Ha pasado años sin cruzar palabra con nadie y no recuerda haber mantenido ni la mitad de una conversación en toda su vida. Rosa tiene una disociación entre la velocidad de sus pensamientos y la posibilidad de ponerlos en palabras, por eso suele dejar inconcluso lo que ha empezado a decir, o no termina sus frases. Las conversaciones que mantienen entre los dos están compuestas por una serie de equívocos que nunca se aclaran, por ejemplo:

—Puta madre como me duele esta mano…
—¿Qué pasó, te golpeaste?
—Sí, me la doblé.
—¿Te la golpeaste o te la doblaste?
—Me la golpeé.
—¿Y cómo te la doblaste?
—No sé, se me debe haber golpeado levantando algo (35).

Además, el lenguaje suele ser vehículo de evasivas, para mantener oculta cierta información, y de mentiras. Ya vimos previamente cómo Rosa le pregunta a María por el asesinato del capataz, si está preso o dónde se encuentra, ante lo que nunca recibe respuestas claras. María interroga insistentemente a Rosa sobre sus relaciones con otros hombres, para confirmar sus sospechas, sin embargo, la protagonista niega, encubre o tergiversa toda la información que podría brindarle: "ella no había dado nunca ninguna

muestra de su intención de confiarle los secretos de su vida privada. En cierto sentido, lo engañaba. Decía que estaba enamorada de él, pero no le había dicho una sola palabra sobre el acoso de Álvaro, sobre la seducción de Esteban y sobre las pretensiones del 'grandote'" (127). La comunicación es siempre problemática y el lenguaje, lejos de ser vehículo de mensajes claros, directos, transparentes, se torna campo minado de engaños, recelos, suspicacias e incredulidad. Es decir que también al nivel del discurso de los personajes se desestabiliza el tráfico de los sentidos. Esto puede vincularse con la operación central de la novela, analizada previamente, que consiste en restituir los sentidos doxológicos y a la vez dislocarlos a través de procedimientos como el exceso y el desvío de los estereotipos y las tipificaciones sociales. Esa demasía hace que toda posibilidad de leer la novela como mera denuncia o desmitificación de la doxa se vea desbordada. Los discursos que intentan desprenderse de la doxa, ya sea delatando el estigma o produciendo imágenes alternativas, también pueden convertirse en una nueva concreción, una nueva doxa que se repite y consiste. Según Barthes, para desprenderse de una doxa ya establecida se puede postular una paradoja, pero "luego esa paradoja se espesa, se convierte a su vez en una nueva concreción, una nueva doxa, y tengo que ir más lejos en busca de una nueva paradoja" (1978: 78).

Por eso, la potencia de esta narrativa se encuentra cuando asume que el cometido de su empresa etnográfica es inviable: todo saber sobre la vida de los otros se constituye en tensión con un no saber y todo conocimiento del otro tiene un resto incognoscible. Reconocida esa dificultad, queda de manifiesto que la proliferación de representaciones sociales habla más bien de quién conoce, quién mira y quién enuncia. El exceso descubre el momento en que, ávidos por apaciguar la incertidumbre que toda alteridad alberga, los sujetos tipifican, clasifican y repiten sentidos doxológicos. El exceso vuelve sospechosa la aparición de la doxa: restituye a los discursos sobre los otros el recuerdo de su construcción, dejando sin sustento su apariencia natural y eterna. Los sentidos pierden solidez, ligeros dejan aflorar su historia y su procedencia siempre contingente. Así pues la novela deja en evidencia el artificio: cuando María afirma que no sabe de la señora Blinder más que lo que había imaginado y que a Rosa "la había inventado" (189).

Finalmente, *Rabia* también ejerce otro deslizamiento: del lenguaje como repetición de lo estatuido a la apuesta por la materialidad de las palabras; del predominio de un afán cognoscitivo, en tanto empresa etnográfica, a la centralidad de

las afecciones y la resignificación de los vínculos filiales. Las representaciones de los otros, construidas e inventadas, una vez que se hacen efectivas, se vuelven tenaces. Atraviesan y configuran a los sujetos, sus modos de pensar, sentir y actuar, sus posibilidades y sus limitaciones. La novela muestra que no podemos confiar en la fiabilidad de las palabras, pero a la vez que el lenguaje configura lo real y permite la supervivencia. Mientras María está desaparecido, cuando su vínculo con Rosa se está distanciando o está a punto de extinguirse, el amor se torna eminentemente verbal y se sostiene como una trama hecha de palabras. María se dedica a conversar telefónicamente con Rosa, el intercambio es circular, se repiten las mismas preguntas, que se responden una y otra vez con las mismas evasivas. Aun cuando las palabras muchas veces son falsas y ocultan más de lo que dicen, cuando son inciertas y confusas, pareciera que lo fundamental es prolongar la conversación como un modo de mantener vivo el vínculo. Cuando María observa que Rosa está entusiasmada con otro hombre, la llama por teléfono y de ese modo enfría la otra relación y revive su propio romance. El vínculo se construye por el intercambio de las voces sostenidas en el tiempo y también por los silencios, lo que no se dice pero ambos protagonistas presuponen de manera tácita. "Habían alcanzado la cima del sobreentendido" (159), afirma el narrador. Nunca hablaron de Israel, pero María puede jurar que Rosa sabe que lo ha matado él.

Durante ese estadio de distanciamiento físico, cuando la presencia de María es más espectral que real, y cuando la voz es más importante que la corporalidad, el amor con Rosa se torna más íntimo y cercano: "El misterio de su desaparición se completaba de pronto con el descubrimiento de un hombre nuevo, ausente pero generoso, un hombre sin cuerpo cuya voz la abrazaba más allá de todo." (157). Por otra parte, las palabras son el legado que sostiene la figura de María como padre de Joselito: el protagonista no deja de rogar "Hablale de mí al nene, Rosa. Hablale de mí." (165). Porque María se sabe hablado por un lenguaje que lo petrifica en fórmulas estereotipadas, pero además le sabe a las palabras sus efectos más reales y sensibles. Tras su fantasma, la novela muestra el instante en que la palabra logra sustraerse al mero parloteo, a la infatigable reproducción de mitos, y cursar la materialidad tangible de la experiencia.

Si María, que creía saberlo todo, siente que en verdad no sabe nada o pierde las fronteras entre realidad e imaginación, si la ficción etnográfica no puede ser sino cínica,

en tanto se emprende pero se reconoce cuestionable, la contraposición entre conocer y no conocer pierde relevancia. El interés cognoscitivo de los otros deja de ser determinante, para otorgar centralidad a las afecciones y los vínculos. La relación de conocimiento se acerca más bien a un intento de dominación, o al menos de domesticación, que no deja de fracasar, porque el otro es irreductible, incognoscible, o se reserva sus más relevantes secretos. En cambio, otras modalidades de relación, como los gestos de complicidad, acompañamiento, cuidado y crianza, permiten un acercamiento más genuino. El protagonista estima el tiempo que vive en la casa como una "convivencia", "así la llamaba María, a pesar de no haber sido invitado", aclara el narrador (89). De un modo imprevisible según su origen de clase, María termina identificándose con los que denomina "su casa", "sus Blinder" (69), "su familia" (180). Cuando todos se van de vacaciones a Mar del Plata, para María "fue desesperante", "porque extrañaba a Joselito y a Rosa (¡incluso al señor y la señora Blinder!)" (177). Con Rosa finalmente se llevan "como un matrimonio consolidado" (159), y María asume el rol de padre del hijo que ella espera: "Se topaba con fragmentos (momentos) de un amor que paladeaba en su triple condición de esposo, padre y fantasma" (158).

A partir del embarazo de Rosa, el protagonista se ocupa de cuidarla: la llama por teléfono una vez por semana, lee *Mi primer hijo* y la aconseja sobre los ejercicios que es conveniente hacer y sobre la dieta que debe llevar, controla la fecha de vencimiento de los productos envasados por temor de que ella coma algo en mal estado, le acerca a su habitación cada nuevo ejemplar que llega de *Selecciones*, deja a la vista libros sobre maternidad que podrían servirle, agrega a la lista de compras que hace la señora Blinder chocolates y yogurt para satisfacer sus posibles antojos, cada noche se da una vuelta por su cuarto para observar sus gestos y el ritmo de su respiración. De ese modo, María la acompaña incansablemente a todas partes: "cocinando, lavando o planchando, mirando televisión, cualquier cosa que estuviera haciendo Rosa, él andaba cerca" (157).

Cuando nace el niño, al que José María denomina "su hijo" (162, 166, 172), se dedica a colaborar amorosamente en su crianza. En la víspera del nacimiento, asume el riesgo de meterse en el cuarto para poder conocerlo y darle un beso en la frente, luego le da consejos a Rosa sobre la alimentación —"Que no largue el pecho, Rosa." (165)—, cuando cumple un año le hace llegar un regalo a través de su tío. En cada oportunidad que se le presenta, porque Rosa está ocupada con las tareas domésticas, el protagonista

se acerca a Joselito para alzarlo, hacerle "monerías", jugar, enseñarle a decir sus primeras palabras. El niño se siente "encantado" con María (171), festeja cada una de sus brevísimas apariciones, y cuando su padre no está, lo busca detrás de las puertas o al pie de la escalera. Durante este tiempo, se afianza el vínculo con Rosa, ahora con llamados telefónicos diarios, en conversaciones abocadas a los mejores modos de cuidar a su hijo, así como también a las novedades de su crecimiento y de sus comportamientos. En la escena final, cuando Rosa descubre la presencia de María en la mansión, lo abraza, al grito de "yo sabía", y Joselito lo llama "¡Mamá!" (187), en un gesto de reconocimiento. Luego, el protagonista queda a solas con el niño y le pide "vení un minuto con papá", para poder abrazarlo (188). Tal como anticipé, es en este momento cuando María reconoce que no sabe casi nada sobre Rosa y que probablemente "la había inventado". Mientras sucede esta revelación, el protagonista muere con el niño "en brazos" (189). La novela termina resaltando la preponderancia de los lazos afectivos y del contacto amoroso de los cuerpos. La herencia asume la forma de un abrazo y de "un montón de cosas", miniaturas de fósforo y jabón que María esculpió especialmente para "su hijo".

4.4. La desintegración

Al estudiar el "giro etnográfico" en el arte contemporáneo, Hal Foster señala un desplazamiento del modelo del "autor como productor", con el otro social, el proletariado explotado, al modelo del "artista como etnógrafo", con el otro cultural y/o étnico, oprimido, poscolonial, subalterno; es decir, un deslizamiento desde un tema definido en términos de relación económica a uno definido en términos de identidad cultural (2001: 177). *Boca de lobo* y *Rabia* son ficciones etnográficas extemporáneas, porque se dislocan de los movimientos que advierte Foster en el arte actual, en lugar de dirigirse hacia lo cultural o lo antropológico, se sustraen hacia las relaciones sociales y económicas, las desigualdades en términos de clase, la problemática de la explotación capitalista, la exclusión y la pobreza.

Cuando el "hombre anónimo" de *Boca de lobo* narra sus caminatas con Delia, recuerda que era común encontrar grupos de personas, o algún observador solitario, en el trance de mirar la basura. Esto queda de manifiesto en la fotografía que la amiga de Delia le saca a la pareja mientras posa un abrazo amoroso y entusiasta (137). Cuando

meses después, la amiga de Delia les entrega el retrato revelado, se sienten sorprendidos. En la fotografía, ellos han desaparecido, el sol impide que se pongan de manifiesto, las siluetas se recortan demasiado claras y las caras sin rostro, las facciones barridas por la luz. En cambio, una escena del fondo, antes invisibilizada, aparece como una evidencia cierta: un grupo de personas absortas en la contemplación de la basura, como si fuera un rito frente al altar o al fuego. Dice el narrador: "Accionando un mecanismo secreto, Delia y yo permitimos la aparición del grupo. La foto debió elegir y optó por ellos, rescató la escena más primitiva; lo remoto, lo arcaico, muchas veces se impone por sí solo." (138-139).

Esta superposición de imágenes, un atrás que no borra el primer plano —la pareja feliz con intensión de perdurar—, sino que lo convierte en una imagen devaluada, permite pensar el trabajo con capas que efectúa la novela. El romance deja ver, por detrás, el viraje en las condiciones del sujeto subalterno: de obrero a desocupado, de fabricar objetos a escudriñar la basura en busca de algún trasto que pueda servir para su supervivencia, de trabajadores a deambuladores del desperdicio. Josefina Ludmer advierte sobre esta construcción temporal, cuando expresa que *Boca de lobo* trata sobre "el fin de la obrera y la fábrica tragadas por la boca de lobo del tiempo" (2010: 90). Dice Ludmer que en la novela "el pasado obrero está perdido pero contiene un futuro que es nuestro presente" (2010: 101). Y recuerda a G, el trabajador despedido porque se resiste a adaptarse a la nueva máquina: "G aparece como el futuro de los obreros: es el desocupado o piquetero de hoy. Ese futuro del pasado obrero estaba en todas partes en el 2000" (2010: 101). También Fermín Rodríguez formula que el personaje de Delia surge "entre las ruinas del trabajo": "Nadie, a fines de los años 90, representa a los trabajadores: las huellas del trabajo se esfumaron del campo de lo visible, pisoteadas por los abusos del poder económico, la recesión, la brutalidad de los ajustes del FMI y el carácter predatorio de la asociación entre intereses privados y un Estado que privatiza riquezas en vez de crearlas." (2022: 325-326).

En el contexto de la plena implementación de las políticas neoliberales, la seguridad y la estabilidad laboral, el trabajo como espacio de construcción de identidades y de proyectos de vida, las infraestructuras de protección social se derrumban y están siendo desmanteladas. Las ficciones se constituyen como registros sensoriales de la desintegración. Configuran la descomposición de las normas y las

instituciones que organizan la vida y modelan las subjetividades. Capturan el impacto que está teniendo la reestructuración neoliberal en las experiencias y las sensibilidades, cuando el Estado abandona las medidas de protección social y se erige el dominio del capital sobre la fuerza de trabajo en el mercado (Harvey 2007: 175); cuando el empleo se torna flexible, precario, inestable o directamente inaccesible, cuando "la explotación ha sido reemplazada por la exclusión más o menos permanente del campo del reconocimiento social" (Rodríguez 2022: 326).

Mientras en *Boca de lobo* se construye una rémora del mundo de la estabilidad laboral, normativa y disciplinaria, vampirizada por una subjetividad externa que no participa de ese mundo pero lo fagocita, en *Rabia* se narra el impulso a la adaptación, a la flexibilidad y al cambio permanente, llevando a la subjetividad hasta los límites de la disolución, a su devenir espectro, a la muerte como destino fatal. Las novelas instalan en el centro de las ficciones el problema de la relación con los otros, caracterizados por sus diferencias económicas, sociales, étnicas y de sexo-género. Son ficciones de la alteridad en tanto política de los cuerpos y de las voces atravesadas por intercambios desiguales y por relaciones de poder. Ficciones donde la alteridad es acechada por las prácticas y los discursos siempre demasiado ansiosos por apropiarse de las diferencias. Ficciones cínicas porque se tiznan cayendo en todos los riesgos de su cometido etnográfico: la representación autoritaria, la estetización, la ficcionalización, la idealización romántica, la sobreidentificación con el otro, o la desidentificación por medio de la aversión y el estigma. Etnografías cínicas porque además exhiben sus tropiezos y sus fracasos. Como si, en la relación con los otros, las representaciones culturales, las palabras cristalizadas y los sentidos doxológicos se desintegraran. Como si solo quedara indemne su radical extrañeza.

C. DISLOCACIONES

Capítulo 5. Los hijos de la noche.
Figuraciones de la juventud en los años noventa

5.1. Crecer en un mundo en disolución: *El amor nos destrozará* de Diego Erlan, *Los años que vive un gato* de Violeta Gorosdicher, *El invierno con mi generación* de Mauro Libertella, *Agosto* de Romina Paula y *Los años felices* de Sebastián Robles

Agosto de Romina Paula narra el viaje de la protagonista a Esquel para esparcir las cenizas de su mejor amiga, al cumplirse cinco años desde su fallecimiento. El regreso a su lugar de origen significa para la narradora un viaje al tiempo de la infancia y de la adolescencia, y asimismo un reencuentro con su exnovio, a quien dejó antes de irse a estudiar en Buenos Aires. Luego de la ceremonia de despedida, de que las cenizas vuelen con el viento helado de la Patagonia, la protagonista retorna a Buenos Aires junto con su exnovio, que se ofrece a alcanzarla. En un momento de ese viaje, la narradora, dirigiéndose a una segunda persona en un tono íntimo y confesional, como si fuera una carta póstuma para su amiga, expresa:

> y lo curioso es que entonces pienso en vos, de repente, como una trompada, me venís, vos. Son los noventa, sos vos. Adolescentes en los noventa, el siglo veintiuno ya nos encuentra ridículas, nos descarta. Así que los noventa con algo de los ochenta, el rebote tal vez, es lo que nos constituye. […] La puta madre, ahora acá, en esta euforia, con Juli, con el sur, con el frío, con el alcohol, con la década, la pasada, la que nos configura, pienso en vos (Paula 2012: 154).[115]

En *Los años felices* de Sebastián Robles, se narra la juventud de Eric, su grupo de amigos, sus relaciones amorosas, las noches en recitales, las vacaciones en la costa bonaerense. En los viajes con su madre y su hermana a Villa Gesell, como un modo de escapar del tedio familiar, el protagonista suele pasear solo por la peatonal, ir a los videojuegos, estar un buen rato en alguna librería medio vacía. Una de esas noches, conoce a una chica que le pregunta qué va a estudiar cuando termine el colegio. Eric responde que sociología, o algo por el estilo, y ella insiste en que es difícil decidirse, "más

[115] A diferencia del criterio utilizado en el resto de la Tesis, en los cuatro primeros apartados de este capítulo voy a consignar la fuente bibliográfica completa (con apellido del autor/a y año de edición, además de la página), porque se van a entretejer citas de las diferentes novelas analizadas y, en algunas ocasiones, puede resultar difícil reponer a qué título pertenece el fragmento citado.

en este país que tiene un cartel enorme que nos dice 'andate'" (Robles 2011: 76). El narrador reflexiona:

> Me llamó la atención esa primera persona del plural. No hablaba sólo de ella y de mí. Hablaba de nosotros. ¿Quiénes? Los que estábamos ahí. Eso incluía a los que hacían cola en los boliches, los que tomaban cerveza en la playa, los que recorrían librerías y los que saltaban en cueros por la peatonal. […] Ella hablaba de nosotros como si hubiera algo en común, aparte de la edad (Robles 2011: 76).

Estas citas evidencian que la época —los denominados "noventa"—, configura de algún modo las subjetividades en la trayectoria de su formación, en el pasaje de la infancia a la juventud y en los años del periodo que se considera "ser joven". "Ya eran los 90 pero todavía no lo sabíamos", dice la protagonista de *Estamos unidas* de Marina Mariasch (2015: 9). "Los noventa", como una década que se diferencia de los ochenta, aunque tiene sus rebotes, sus elementos residuales y supervivientes, y que cambia luego al inicio del año dos mil, y sobre todo con la crisis del 2001. Sebastián Robles dice en la contratapa de *Los años felices*: "Yo me preguntaba cómo narrar una época —los años noventa— sin olvidar que la odié profundamente, pero que también la amé en secreto. ¿Cómo fue crecer mientras el mundo alrededor estaba en disolución?".

Más allá de estos ejemplos, propongo aquí una constelación de narrativas que, con distintas tonalidades e inflexiones, vuelven sobre la pregunta planteada por Robles: cómo fue crecer en los noventa, mientras el mundo alrededor estaba en disolución. Cómo fue atravesar la juventud y los años de formación mientras en el país se estaba implementando con virulencia el modelo neoliberal y ya se estaban manifestando los efectos destructivos de sus medidas políticas y económicas. Cómo fue ser joven mientras la razón neoliberal avanzaba en la producción de nuevas subjetividades y de determinados modos de vida. En este capítulo de la Tesis, selecciono, como corpus de análisis, los cuentos "Barras", en *Velcro y yo* (1996), y "Literatura", en *Literatura y otros cuentos* (2005), de Martín Rejtman y las novelas *El amor nos destrozará* (2012) de Diego Erlan, *Los años que vive un gato* (2011) de Violeta Gorosdicher, *El invierno con mi generación* (2015) de Mauro Libertella, *Estamos Unidas* (2015) de Marina Mariasch, *En la pausa* (2009) de Diego Meret, *Agosto* (2012) de Romina Paula y *Los años felices* (2011) de Sebastián Robles. Pero, a la vez, me interesa destacar que, muchos de los elementos

característicos de estas narrativas aparecen en variedad de textos literarios: *Rapado* (1992), *Velcro y yo* (1996) y *Literatura y otros cuentos* (2005), los tres volúmenes de cuentos de Martín Rejtman, *Los Lemmings y otros* (2005) y *Ocio* (2008) de Fabián Casas, algunos relatos de *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enriquez, "La intemperie" (en *La joven guardia. Nueva literatura argentina*, selección a cargo de Maximiliano Tomas, 2005) y algunos cuentos de *Felices hasta que amanezca* (2017) de Florencia Abbate, *Cielos de Córdoba* (2011) y *222 patitos* (2004) de Federico Falco, algunos de los textos de *La luz mala dentro de mí* (2016) de Mariano Quirós. Es decir, el interrogante sobre cómo fue la experiencia de la juventud durante los años noventa se conforma como principio constructivo en los relatos escogidos, pero también se disemina, a modo de resonancias, en otras zonas de la narrativa argentina de las últimas dos décadas, aun cuando se dedica a otros temas o problemas, o cuando su exploración central no es el asunto planteado. En este capítulo pretendo desarrollar algunas continuidades y rasgos comunes de los textos seleccionados, con la finalidad de delinear los modos de narrar la juventud en los años noventa y la configuración de esa experiencia. Luego, propongo focalizar el análisis en las novelas *Estamos Unidas* de Marina Mariasch y *En la pausa* de Diego Meret y los cuentos "Barras" y "Literatura" de Martín Rejtman, elegidos por la singularidad de sus propuestas, ya que, si bien comparten las características generales, a la vez exploran tonos, procedimientos y modalidades particulares de construcción de la subjetividad, las corporalidades y las vivencias.

"Los noventa con algo de los ochenta, el rebote tal vez, es lo que nos constituye" dice la narradora de *Agosto* de Romina Paula (2012: 154). No solo las representaciones y las percepciones del mundo, sino también los modos de vida, la formación de lo sensible, las relaciones con uno mismo y con los otros son fabricadas por la razón neoliberal que se vuelve hegemónica durante la década del noventa en Argentina. Según Félix Guattari (2013, y Guattari y Rolnik 2013), es imposible restringirnos a una lectura de la economía política para comprender el capitalismo mundial integrado, porque su característica fundamental es que no se circunscribe al campo de la plusvalía económica, sino que avanza en la producción de subjetividad, abarcando la dimensión de la economía subjetiva y una pragmática de los procesos de producción de deseo. El

capitalismo mundial integrado "se sustenta también a través del control de la producción de subjetividad" (Guattari y Rolnik 2013: 198).

Diversos estudios sobre la razón neoliberal (Brown 2015, 2020; Laval y Dardot 2013), que continúan las líneas prefiguradas por Foucault en *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*, proponen observar, no tanto los aspectos negativos y destructivos de la política neoliberal, sino sobre todo su dimensión productiva en tanto crea nuevos sujetos, conductas, relaciones y mundos. Según Laval y Dardot, con el neoliberalismo lo que está en juego es "la forma de nuestra existencia", "el modo en que nos vemos llevados a comportarnos, a relacionarnos con los demás y con nosotros mismos", porque la razón neoliberal define cierta norma de vida que no solo preside las políticas públicas y las decisiones económicas de un programa de gobierno, sino que remodela la subjetividad (2013: 14). En este sentido, puede decirse que la narrativa del corpus muestra que ser joven durante los años noventa, en plena implementación de las políticas neoliberales en el país, implica una mutación de las subjetividades que se ven sometidas por los modos de vida producidos por la hegemonía, a la vez que experimentan diferentes formas de inadecuación respecto de los registros de las referencias dominantes. Los personajes construidos en esta narrativa, si bien están atravesados por los tópicos, las aspiraciones, los mandatos y los esquemas de valoración propios de la fábrica del sujeto neoliberal, sin embargo, se abren a las posibilidades del desvío.

Los textos literarios testifican las transformaciones del neoliberalismo en la dimensión micropolítica, es decir, no solo permiten observar las consecuencias de un plan político-económico a nivel macro, sino que fundamentalmente, y aquí reside su mayor interés, muestran los embates de la razón neoliberal en la economía subjetiva y en la política del deseo. Permiten observar cómo el neoliberalismo configura la vivencia en tanto máquina de producción de las subjetividades y de los modos de vida atendiendo a la problemática micropolítica y a las metamorfosis a nivel molecular.[116]

[116] En *Milmesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari plantean la diferencia entre dos segmentaridades, una molar y otra molecular, en todo individuo y toda sociedad: "Supongamos unos conjuntos del tipo percepción o sentimiento: su organización molar, su segmentaridad dura, no impide todo un mundo de micropreceptos inconscientes, de afectos inconscientes, segmentaciones finas que no captan o no experimentan las mismas cosas, que tribuyen de otra forma, que actúan de otra forma. Una micropolítica de la percepción, del afecto, de la conversación, etc." (2012: 218). De este modo, afirman que "toda política es a la vez *macropolítica* y *micropolítica* (2012: 218, cursiva en el original). Reconozco

Según Guattari (1995, 2013), la micropolítica da cuenta de las formaciones de la subjetividad y del deseo en el campo social y permite pensar los entrecruzamientos entre el orden molar y el molecular. Guattari distingue entre lo molar y lo molecular, aunque resalta que no pueden entenderse como niveles del todo diferenciados, sino que existe siempre una coextensividad entre ambos. Mientras el orden molar se corresponde con el nivel de las diferencias sociales más amplias, las estratificaciones que delimitan objetos, sujetos, las representaciones y sus sistemas de referencia; el orden molecular es el de los flujos, los devenires, las intensidades (Guattari y Rolnik 2013: 463, Guattari 2013: 81-84). La cuestión micropolítica pone el foco en los puntos de interacción entre lo molar y lo molecular, atiende a "cómo reproducimos (o no) los modos de subjetivación dominantes" (Guattari y Rolnik 2013: 189).

Los textos literarios constituyen una narrativa de lo micro y de lo mínimo, dando registro de cómo la potencia molecular puede cristalizar alrededor de elementos minúsculos, denominados por Guattari "cristales microscópicos" (2013: 82). De allí que la atención se desplace de los grandes acontecimientos de los años noventa —que muchas veces aparecen mencionados de manera tangencial, como noticias que llegan por los medios de comunicación— a estos "cristales microscópicos" o efectos miniaturizados que dan cuenta del espesor de la experiencia tal como es sentida y vivida. Además, las narrativas no solo testifican los registros de las referencias y las codificaciones producidas por la razón neoliberal para modelar las subjetividades, sino que, a la vez, dan cuenta de "líneas de fuga" respecto a esa racionalidad (Guattari 2013). La experiencia asume más bien figuraciones del malestar y del síntoma. Bajo la forma del detalle microscópico, tal como postulé anteriormente, proliferan sensaciones de angustia, insatisfacción, inadecuación, incertidumbre, y las relaciones socioafectivas, sobre todo con los adultos de referencia, se construyen como desafiliación, desamparo e incomprensión. Los relatos escenifican mínimos "procesos de singularización", aperturas en el sistema de subjetividad dominante, que abarcan diversas manifestaciones, desde la sensación de no poder adaptarse a los modos de vida disponibles, o no dejarse sujetar, hasta la posibilidad de reapropiación de la subjetividad

estos aportes y agrego las formulaciones de Félix Guattari (1995, 2013) y de Félix Guattari y Suely Rolnik (2013) sobre la distinción entre lo molar y lo molecular, la micropolítica y la economía subjetiva del capitalismo.

para explorar devenires del deseo, del goce y del amor no previstos por los regímenes de modelización.

Por otra parte, el plano de la enunciación se configura como síntoma de las mutaciones en la subjetividad. En los pasajes citados surge, por momentos, una primera persona del plural, por ejemplo, cuando se dice: "la década, la pasada, la que nos configura" (Paula 2012: 154), "hablaba de nosotros como si hubiera algo en común, aparte de la edad" (Robles 2011: 76). La voz no puede quedarse constreñida en la primera persona del singular y experimenta diferentes formas del dislocamiento de esa univocidad. La voz se debate entre la primera y la tercera persona para articular una vivencia traumática (*El amor nos destrozará*), puede dar cuenta de la vivencia del otro, cuando es un amigo o un hermano, asumiendo su propio lugar de enunciación (*El invierno con mi generación*, *Los años felices*); se desliza casi imperceptiblemente desde la primera del singular a un nosotros generacional para sintetizar sensaciones comunes (*El invierno con mi generación*, *Estamos Unidas*, *Los años felices*); se desdobla al interpelar a una segunda persona que puede ser, de manera más inmediata, la imagen de la amiga muerta, y, a la vez, todos los jóvenes crecidos en los años noventa (*Agosto*). La voz se disgrega, se multiplica y se diluye en un relato polifónico, el testimonio verborrágico y coral de la experiencia de una época, y a la vez se interrumpe, se tensa, se pausa ante lo impenetrable del secreto familiar (*Los años que vive un gato*, *El amor nos destrozará*), cuando las palabras ya no cuentan, o cuando la vivencia excede al orden de la significación (*En la pausa*, *Velcro y yo*, *Literatura y otros cuentos*).

Una de las características más resaltadas de la razón neoliberal es la tendencia a la individualización de las relaciones sociales (Laval y Dardot 2013: 14). El sujeto es concebido como capital humano, de modo tal que es empresario de sí mismo, está a cargo de su proyecto de vida y se vuelve responsable de sus éxitos y de sus fracasos (Brown 2015: 46). Guattari considera que la producción de subjetividad capitalística tiende a individualizar el deseo y sólo es efectivamente productiva si logra este cometido (Guattari y Rolnik 2013: 341). En la narrativa estudiada, la enunciación no solo renuncia a este tipo de individuación desde las opciones priorizadas como procedimientos de escritura, sino que, además, al trazar la dimensión colectiva de la vivencia, que puede ser narrada por uno pero atañe igualmente a todos, revela los vínculos entre la concepción individualista del sujeto emprendedor y la racionalidad neoliberal. Los

textos manifiestan la certeza de que el proceso de formación y el interrogante sobre cómo fue crecer en un mundo en disolución dejan de ser meramente individuales, para volverse una experiencia común y compartida. Algo que hace confluir aún a las subjetividades más disímiles, los que hacen cola en los boliches, los que toman cerveza en la playa, los que recorren librerías y los que saltan en cueros por la peatonal; como intuye el narrador de *Los años felices*. Algo que no tiene que ver con el año de nacimiento o con la edad biológica, sino más bien con una circunstancia vital: haber dejado la infancia y atravesado la juventud durante los años en que el país se vio profundamente transformado por el modelo neoliberal.

5.2. Avatares de la memoria y el des-aprendizaje

La mayoría de los textos anuncian su temática a través de distintos elementos que desbordan el interior de la narración y se propagan hacia afuera explotando las posibilidades del formato libro. Me refiero a elementos tales como la elección del título, las imágenes elegidas para la portada, los comentarios de la contratapa, los epígrafes, las dedicatorias. Es decir, el paratexto se convierte en un dispositivo poderoso que de alguna manera construye un modo de leer para estas narrativas. Predispone una lectura que atienda a la experiencia de la juventud, porque este asunto se resalta como relevante, como un tema que apremia, inquieta o convoca, y a la vez fomenta una interpretación que no puede dejar de relacionar el transcurrir de los años de formación con las características de un momento histórico, social y cultural determinado.

Ya desde los títulos, muchos de los textos prefiguran algunas cuestiones predominantes. En principio, la dimensión temporal asume un lugar central: hay un periodo, que se puede delimitar y que va a ser el foco de la narración, a veces marcado de manera valorativa. Por ejemplo, Gorodischer utiliza la metáfora de la vida de un gato para señalar esa temporalidad, la mascota de la familia acompaña, desde su adopción hasta su agonía, los años del traspaso de la infancia a la adolescencia de la narradora; Robles elige de título *Los años felices* y Libertella, *El invierno con mi generación*. Los textos construyen una memoria de los años de juventud emplazados en un presente que se recuesta sobre el pasado, como si hubiera un imperativo por interrogar las condiciones de esa etapa anterior.

Algunas de las imágenes de las portadas refuerzan esta idea, son fotografías que parecen viejas, como desempolvadas de un archivo familiar. Una niña en el mar de una extensa playa, en un color sepia y con una definición medio borrosa en *Los años que vive un gato*; una joven mirando el horizonte, el pelo desarreglado por la aridez del viento en las rutas de la Patagonia en *Agosto*; una chica, vestida con una remera de *Snoopy*, tomando un vaso de Coca Cola con un sorbete y mirando a la cámara detrás de sus lentes negros en *Estamos Unidas*. Los comentarios y las reseñas de las contratapas también participan en la construcción de determinado modo de leer y avanzan al adscribir los textos en el género novela de aprendizaje. Sobre todo, conjugan la temporalidad de la vivencia relatada —el fin de la infancia, la etapa de la juventud— con la temporalidad histórica. En esta dirección, se pueden mencionar la pregunta ya citada de Robles: "cómo narrar una época —los años noventa— sin olvidar que la odié profundamente, pero que también la amé en secreto", la reseña de *Estamos unidas*, firmada por Fernanda Laguna, que presenta la historia de dos hermanas y una madre en un mundo que poco alcanzan a entender: "Porque para ellas todo cambió. Bolas de ruido blanco, desencanto, ilusión e incertidumbre de una época. Los '90. […] Porque en esos años bisagra para el país miles de adolescentes se largaron a la vida.". También en *El invierno con mi generación* se comenta que "es una novela sobre los años decisivos de la juventud" y asimismo "sobre una Buenos Aires secreta, una ciudad de cambio de siglo".

Por otra parte, como adelanté, otro gesto de lectura recurrente en los comentarios de contratapa es ubicar a los textos en el género novela de aprendizaje, de formación o de iniciación. *Los años que vive un gato* se presenta como "una novela de iniciación, de crecimiento, de emociones que despiertan en esa curva donde la infancia se abandona". De *En la pausa* se valora que "El énfasis reflexivo no le resta la alegría fundante y la soltura única de las mejores novelas de iniciación". En *El invierno con mi generación* se promete que la novela "entrega escenas inolvidables, que se pueden leer en la gran escuela de la literatura de iniciación". Sobre *Estamos Unidas*, se postula que "Marina Mariasch escribió una novela educativa, política y sentimental para volver a pensar y a vivir", y al reverso de *El amor nos destrozará* se afirma "Los años noventa son el escenario propicio para esta conmovedora novela de aprendizaje".

La contratapa de *Los años felices* tiene una peculiaridad, porque es el autor quien comenta la génesis y el proceso de escritura de la novela. Señala los modelos de referencia que escogió para narrar su adolescencia en los noventa:

> Encontré la manera de hacerlo en los relatos de iniciación de Stephen King, como *El Cuerpo* o *It*, en la serie televisiva *The wonder years*; para que mi historia fuera una especie de Bildungsroman leído y escrito a lo largo de todas las épocas, en las telecomedias, en la intimidad expuesta de los blogs, en el cine y otras piezas del rompecabezas que fue —que sigue siendo— nuestra educación sentimental (Robles 2011).

Al énfasis en el género se agrega que este es leído no solo en los libros más reconocidos sino en una biblioteca diversa donde conviven los *best sellers* de Stephen King con la serie de televisión *The wonder years*, que de algún modo se remeda en el título[117], así como también las nuevas tecnologías y formatos —recordemos que la novela surgió como entradas de un blog titulado "Los noventa", publicadas entre agosto de 2008 y noviembre de 2009. Y los epígrafes resaltan esta línea heteróclita y heterónoma de lectura del género, porque se elige un fragmento de *Juvenilia* de Miguel Cané, novela donde se reconstruyen las andanzas de un grupo de jóvenes en el Colegio Nacional Buenos Aires, parte de la tradición fundante de nuestra literatura nacional, junto con una cita de *El cuerpo* de King.

En general, el sistema de citas, que no solo está en los epígrafes sino también al interior de los textos, da cuenta de una biblioteca generacional que es heterogénea y sin jerarquías, es decir que no está compuesta mayoritariamente por la denominada "alta literatura" o canónica —aunque puede referirse a ella—, sino por libros omitidos, de circulación marginal y silenciosa, y libros de lectura masiva, éxitos de ventas y con mayor divulgación. A la vez es una biblioteca multiforme y ampliada, no formada solo de literatura sino de canciones, series, telenovelas, películas, videoclips, recitales. Por

[117] *The Wonder Years* (traducida como *Aquellos maravillosos años* en España, *Los años maravillosos* en Hispanoamérica, y como *Kevin, creciendo con amor* en Argentina) es una serie de televisión estadounidense creada por Carol Black y Neal Marlens. Estuvo seis temporadas en antena, en la cadena estadounidense de televisión ABC, de 1988 a 1993. *The Wonder Years* presentaba algunos de los problemas sociales y acontecimientos históricos de 1968 a 1973, vistos a través del personaje principal, Kevin "Kev" Arnold, quien también afrontaba conflictos sociales de adolescentes (principalmente con su mejor amigo Paul, y Winnie Cooper, de quien estaba enamorado) problemas familiares y otros temas.

ejemplo, en *Agosto*, se selecciona como epígrafe una cita de Héctor Viel Temperley, autor de un circuito más bien alternativo recuperado por Paula como faro de su poética; en *Estamos Unidas* se observa una cita de "El dinero como capital" de Marx junto a otra de *El diario secreto de Laura Palmer*, libro escrito por Jennifer Lynch entre la primera y la segunda temporada de la serie de televisión *Twin Peaks*, realizada por David Lynch. El título de la novela de Erlan proviene de la canción "Love Will Tear Us Apart" de la banda Joy Division, que forma parte relevante de la trama.

Aun cuando el paratexto parece disponer una interpretación resuelta de antemano, las narrativas configuran diversas torsiones de los significados disponibles y auguran modos imprevistos de leer. Se resisten a ser capturadas por ese dispositivo de lectura que ellas mismas establecen, pero más bien como registro de significación paradójico que, al tiempo que se asevera, se vuelve zona de exploraciones estéticas. Las hipótesis interpretativas —el relato como memoria del pasado, la juventud como etapa digna de ser interrogada y contada, la adscripción genérica— se proyectan hacia los textos no para ser falsadas, porque de algún modo se confirman, sino más bien para convertirse en territorio de desvíos, traiciones y resoluciones infames. Esto puede observarse, al menos, en dos aspectos: los modos de construir las memorias y las reelaboraciones del género novela de aprendizaje.

"Las cosas más importantes son siempre las más difíciles de contar" dice la cita de Stephen King que elige Robles como epígrafe de *Los años felices* (2011: 5). Lejos de presentar el recuerdo de los años de juventud como un relato cristalizado y transparente, los textos exploran los vínculos problemáticos entre memoria, experiencia, temporalidades y modos de enunciación. El pasado, más que traducirse en palabras, se aloja en las subjetividades que se construyen como cuerpos memoriosos. Los personajes no pueden dejar de volver a una etapa anterior de la vida, el pasaje de la infancia a la adolescencia, la juventud y el comienzo de la adultez, y a una época de la historia reciente del país, la implementación de la racionalidad neoliberal, para reconstruir sus memorias, a sabiendas de que en los trazos entre experiencia de formación y esa construcción hegemónica puede haber claves que les posibiliten entenderse. Así la memoria regresa a los lugares que ya no están o que han sido transformados: Ital Park, Cemento, los sitios elegidos para vacacionar, la costa bonaerense (Pinamar, Villa Gesell) o Brasil, las aulas de la escuela secundaria, y sobre

todo la casa familiar, la cocina como sitio de confluencia y de conflicto, la habitación como refugio donde pasar la mayor parte de las horas. La memoria vuelve presentes, como fantasmas corpóreos y tangibles, a los seres queridos del ayer: hermanos que ahora ya son otros, amigos que se dejaron de frecuentar, que se han ido a otro país, se han perdido de vista, o se han muerto. Y todo esto retorna con la fuerza de los lugares, las escenas y las personas que han dejado marcas en los años fundantes de una vida, retorna además con la certeza de las complejidades de la memoria, motivo de alusión en casi todos los relatos.

La pregunta por cuál será, de los muchos o pocos recuerdos que uno tiene, el fundamental, o por si existe una anécdota que logre explicar una vida, impulsa la escritura en *En la pausa* de Diego Meret. El narrador sospecha que quizás el recuerdo fundamental puede ser cuando, cierta vez, volviendo de la casa de sus tíos en Caseros, en el asiento trasero del fitito de su madre, en un estado intermedio entre la vigilia y el sueño, mirando las luces de la avenida suburbana, con los ojos en pleno relampagueo, sintió el paso del tiempo. El protagonista de *El invierno con mi generación* tiene una revelación similar, cuenta que las rutas nacionales son muy estimulantes, la geografía despoblada, la poca oferta visual, el campo abierto sólo surcado por el cableado de la electricidad fueron siempre las condiciones ideales para que "la mente en algún momento se disparara hacia un estado volador, casi teórico" (Libertella 2015: 41). Y luego agrega: "Creo que de chicos, en las primeras salidas a la ruta, en el asiento de atrás del auto de nuestros padres, mirando los cables que dibujan parábolas perfectas sobre el cielo, entendemos a qué velocidad pasa el tiempo" (Libertella 2015: 41).

En *Estamos Unidas*, la narradora recuerda cierta tarde cuando regresaban de la costa en el auto, ella y su hermana, cada una adherida a su ventana, porque ya no se molestaban como antes, ni jugaban a encontrar patentes raras. El último viaje en familia porque luego el padre se fue de la casa y nunca más volvió. La protagonista atesora la imagen del momento en que vio dos arcoíris en el cielo:

> íbamos por la ruta y al final de la tierra, donde termina el mundo, encima de una laguna negra vi dos arcos perfectos de colores planos y fértiles. Ahí estaban todos los colores del mundo, los que les dan color a los demás. Papá iba con los ojos clavados en los guiones del asfalto y mamá los tenía nublados. Mi hermana miraba

para otro lado, nadie más los vio. Y porque quise, lo tomé como una señal (Mariasch 2015: 21).

El auto de los padres, espacio de lo conocido y usual, abisma los cuerpos a ciertos instantes de extrañamiento. El narrador de Meret intuye que el recuerdo primordial, ese que se obstina en recobrar, no puede hallarse en aquellos hechos supuestamente significativos de una vida, acontecimientos fundacionales o esenciales, sino quizás en otra parte, o mejor aún en el deslizamiento. El paso del tiempo y la construcción de las memorias se asemejan a esos viajes en pleno movimiento, estados de pasaje, nunca del todo claros, quietos ni definidos. En esos tránsitos la mente se dispara hacia un estado volador, acechada por escenas, sensaciones e imágenes que no se dejan asir por las gramáticas del pensamiento ni por las cronologías del calendario. Deslizamientos del cuerpo capturado por las apariciones del pasado, que retorna concentrado en lo mínimo, lo aparentemente aleatorio, caprichoso o incidental. Momentos de trance, donde irrumpen señales cual fulguraciones que rozan lo cierto, lo determinante y lo verdadero: la velocidad en que pasa el tiempo, el adiós a la infancia, el fin de la familia, la juventud perdida, las parábolas que dibujan los cables sobre el cielo, los arcoíris con todos los colores del mundo.

El amor nos destrozará comienza con la imposibilidad de recordar y de narrar:

Quiere acordarse.
El chico cierra los ojos, cierra la boca, hace fuerza para recordar algo pero no lo consigue.
Y la historia no empieza (Erlan 2012: 9).

Toda la novela está escandida por la frase "Quiere acordarse", "Quiero acordarme" como un mantra para convocar el pasado. La construcción de la percepción infantil repone las limitaciones de ese punto de vista: ante la tragedia de la muerte de su hermana, los adultos sacan al niño de escena, o le niegan las explicaciones que le permitan comprender lo que sucedió. Lo no dicho permanece con el correr de los años —tampoco cuando es joven puede lograr conversar con sus padres de lo ocurrido—, entonces es más lo que el relato rodea, sospecha, tantea que lo que efectivamente cuenta, dejando sin revelar el misterio de la muerte de su hermana y el rol del tío en ese episodio. Esa imposibilidad de saber se replica en la narración extrañada por la

alternancia de la primera y la tercera persona del singular que se repite durante toda la novela, como si el yo por momentos lograra asumir la voz y enseguida debiera distanciarse de sí mismo para poder contar.

También la narradora de *Los años que vive un gato* organiza su relato a sabiendas de las limitaciones que la mirada infantil imprime al recuerdo. Sobre todo, la figura de su hermano, que viaja a España y se distancia de la familia por muchos años, se cubre de intuiciones que no pueden afirmarse. Cuando están de viaje en Cuba, su hermano se encuentra con un amigo, pero la narradora no puede saber lo que se dicen cuando hablan en secreto, o lo que hacen cuando se alejan y la dejan deliberadamente afuera de sus paseos, y el texto expone esos límites a la vez que siembra indicios que permiten anticipar la sexualidad sexo-disidente del joven. No solo estas dos novelas, que en efecto se construyen en torno al motivo del secreto familiar, abordan la narración como un ejercicio problemático. Todos los textos escogidos dan cuenta de algún modo de lo incognoscible, lo que no se sabe, o no se comprende del todo, lo que queda refractario a la posibilidad de ser descubierto, entendido o interpretado en el momento en que se viven los acontecimientos. Y a la vez exhiben el carácter fragmentario y elusivo de las memorias, se debaten entre recordar y no recordar, explicitan lo que se ha olvidado o se esmeran en recuperar escenas o imágenes borrosas, difusas, al borde de la disolución.

Por otra parte, los cuerpos memoriosos son bifocales, porque retornan al pasado a sabiendas de cómo resultó todo finalmente, desde un presente de la enunciación que asume diferentes manifestaciones según cada texto del corpus. Entonces las temporalidades no son lineales y sucesivas, sino simultáneas, el presente se calca sobre el pasado y lo modela de diferentes formas, el presente actualiza los recuerdos según sus propias necesidades. A veces este juego de superposición temporal es más sutil, otras, se exhibe con mayor protagonismo. Por ejemplo, en *Estamos Unidas*, cuando la narradora reconstruye la visita al Ital Park, dice sobre el juego denominado Laberinto del terror: “Adentro era todo negro, como el futuro de casi todos nosotros, pero todavía no lo sabíamos, y agitábamos los brazos en el aire como si fuéramos libres.” (Mariasch 2015: 10). Se puede observar la memoria bifocal que anuncié previamente: el presente de la enunciación intenta volverse delgado, eludirse, para dar relevancia a esas escenas del pasado que el cuerpo vuelve a vivir al momento de contarlas, pero a la vez es evidente que la voz narrativa sabe más que los personajes del episodio que está

reconstruyendo, es decir, el yo de la escritura sabe más que su propio yo del pasado cuando estaba sumergido en la vivencia de los hechos y "todavía no sabía" el porvenir. Y esto no es algo que se oculta sino que se deja ver en la mayoría de los relatos, cuando se exhiben los hilos de construcción de las memorias y se revela la instancia temporal desde la cual se puede recordar o haber olvidado, se puede seleccionar o jerarquizar episodios, se puede dar una organización intencional a los acontecimientos, se puede anticipar todo lo que aún no se sabía pero luego efectivamente ocurrió, agregar o soslayar opiniones sobre lo que se está contando, pintar con un tamiz de valoración que se deja traslucir a través de la elección de una palabra o la aparición de una metáfora.

Porque el pasado se obstina en volver a ser narrado pero el futuro llegó hace rato, y esas vidas no dejan de reproducir cierta insatisfacción ya entradas en la adultez. Son subjetividades que con el tiempo han adquirido un dejo amargo, cierto desaliento, una sensación de fracaso. Entonces volver al pasado, volver cuerpo a las memorias de lo vivido, funciona como refugio del presente y a la vez como zona donde buscar las claves para comprender cómo, o por qué, se ha llegado a este punto de lo actual. Pero esas claves, en general, nunca se encuentran, los relatos se distancian de los juicios evaluativos y de los razonamientos, para tornarse un mecanismo fundamentalmente narrativo, que no cesa de describir y contar escenas. Aquello que se intenta entender permanece refractario a las explicaciones simples, y cuando se pretende restituir algo del pasado, como la protagonista de *Agosto* que quiere revivir su romance con su novio de la adolescencia, todo se malogra. La ocasión parece dispuesta para la intensidad amorosa, viajan los dos solos por la ruta y duermen juntos en un hotel, pero la protagonista se emborracha, no puede parar de llorar a su amiga muerta, pelean, reprochan y nunca tienen sexo: todo sale definitivamente mal. El tiempo ya pasó, no se puede volver atrás, ya son otros y han cambiado, no hay reparación posible.

Volver a esos años de la juventud donde están cifradas la construcción de las subjetividades y la educación sentimental es retornar al tiempo oscuro de la desintegración de un país y a la experiencia de inadecuación ante los mandatos de una hegemonía neoliberal que nunca se corresponde del todo con los cuerpos, los deseos y los comportamientos. Son los años del invierno, del desamparo y la desprotección, de la falta de rumbo. Pero a la vez eso que parece tan frío, tan negro, deja asomar pequeños momentos de alumbramiento, porque los años de juventud son también "los años

felices", el invierno "con mi generación", los recuerdos que no cesan de retornar, y que no se quieren entregar definitivamente al olvido.

Por otra parte, si todo el dispositivo de lectura construido en la dimensión paratextual confirma la clasificación como novelas de aprendizaje, ese modo de leer se torna insuficiente, ya que, como mínimo, las narrativas muestran exploraciones anómalas del género, usos bastardos, desviados o desfigurados de los elementos que lo componen. Entonces, más que de una pertenencia modélica al género, prefiero hablar de avatares de una de-formación, que se dirimen tanto al nivel de las historias y los personajes, como de los procedimientos narrativos. Aunque se pueden distinguir distintas tradiciones del género y su caracterización presenta variaciones según los contextos históricos de producción y según los textos considerados fundamentales, la crítica suele coincidir que una de las líneas predominantes de la novela de aprendizaje se vincula directamente con el programa ideológico de la Ilustración alemana y el clasicismo de Weimar, cuyo modelo más reconocido es *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe.[118] Según José Luis de Diego (1998), en la novela de aprendizaje se narra el desarrollo de un personaje —generalmente un joven— a través de sucesivas experiencias que van afectando su posición ante sí mismo y ante el mundo. De Diego afirma que "el héroe se transforma en un *principio estructurante* de la obra" (1998: 7, cursiva en el original) y también José Amícola pone énfasis en la centralidad de la figura del héroe individual masculino, ya que es un género que debe asociarse con la maduración del varón (2003: 51-55).

Sin embargo, en las narrativas seleccionadas los personajes no sólo no tienen un carácter ejemplar o modélico, sino que ni siquiera tienen vidas dignas de ser contadas. Son sujetos menores, olvidados, marginales, un poco anómalos, demasiado imperfectos. El protagonista de *El amor nos destrozará* es "el Mudo", el niño invisible que vive escondido en los placares entre ropa vieja, polvo, envoltorios de caramelos y

[118] Además de los estudios clásicos sobre el género, tales como "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo" de Mijail Bajtín (2008), el tomo 2 de la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser (1983), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* de Erich Auerbach (2014) y "*Wilhelm Meister* (Años de enseñanza)" de Georg Lukács (1966), se pueden consultar algunos aportes de la crítica literaria argentina que, además de reseñar el estado de las contribuciones teóricas sobre el tema, establecen discusiones conceptuales y avanzan en caracterizar la tradición del género en la literatura argentina, me refiero al libro *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación* de José Amícola (2003) y a los artículos "La novela de aprendizaje en Argentina. Primera parte" y "La novela de aprendizaje en Argentina. Segunda parte" de José Luis de Diego (1998, 2000).

ovillos de medias; el joven que se recluye en la terraza del edificio, sentado sobre el tanque de agua, tomando cerveza, escuchando música, sin que nadie repare en sus largas ausencias. En la escuela pasa las horas encerrado en los cajones debajo de la tarima del aula, los compañeros creen que es tonto y que le faltan los dientes porque siempre le sangran las encías.

En *Los años que vive un gato*, los inicios de la adolescencia de la narradora coinciden con su enfermedad. La intervención de la cirugía y los efectos de la quimioterapia sobre su cuerpo la tornan extraña ante la percepción cruel de sus compañeros: "Ahora yo miraba a esos mismos chicos que habían crecido conmigo, que hicieron circular el rumor de que me moría cuando les contaron lo que me pasaba, que se alejaron de mí cuando aparecí con el pañuelo en la cabeza, que secretearon en cada recreo" (Gorodischer 2011: 75). La protagonista crece ocultando sus marcas, angustiada cuando la atención de los demás se obstina con su enfermedad o pregunta por la cicatriz de su espalda, temerosa de que el cáncer se repita. Crece sin poder participar en las actividades grupales —por ejemplo, no puede ir al viaje de egresados porque le tocan estudios médicos—, sin amigas inseparables, un tanto apartada, esperando que su pelo se ponga nuevamente lacio, largo y rubio; implorando volver a ser la de antes.

Roiter, Iván, el Negro y el narrador de *El invierno con mi generación* arman "un círculo cerrado, un rincón insular" recluido siempre en el fondo del aula de la escuela; lejos de ser objeto del deseo femenino, solo se les acercan "las hippies y las reventadas" porque ven en ellos "una dejadez y una falta de ambiciones sociales que les resultaban simpáticas" (Libertella 2015: 15, 31). Si la juventud se suele dividir en éxitos y fracasos, y los comportamientos se cuantifican para catalogar a cada uno según los estereotipos disponibles, los jóvenes de los relatos siempre están del lado malogrado de las clasificaciones:

> A los trece no me invitaban a fiestas. La adolescencia se divide entre los que van a fiestas y los que no. Entre los que bailan un lento con una chica y los que se quedan sentados en un sillón. Entre los que pueden besar a esa chica y los que no (Erlan 2012: 131).
>
> La normalidad, evidentemente, no era lo mío. Otros tenían su novia, su familia, iban al colegio, practicaban algún deporte y en todo les iba más o menos bien. Yo

> estaba condenado al fracaso. A la apatía. A la marginalidad permanente (Robles 2011: 106).

Los personajes, cuando deberían reaccionar, tomar las riendas, se quedan inmovilizados, como si fueran refractarios a la acción y no pudieran incidir en el curso de los acontecimientos. Por ejemplo, en la novela de Robles, Eric va a Mar del Plata a buscar a Vero, su novia, que acaba de escapar de su casa con Tupac, un hombre mayor, quien dejó su vida de abogado burgués para vender artesanías. Cuando está frente a ellos, en plena vorágine de la discusión, Tupac agita la pelea con argumentos encendidos y Eric, en el momento preciso en que debe decir algo, se queda mudo. Luego, Eric, Hernán y Vero viajan a Carhué, para seguir huyendo de los padres de la chica, y aparece otra oportunidad de reparar la relación. Cuando están conversando sobre sus sentimientos, Vero le dice que lo quiere mucho, pero que algo ya no es igual, y Eric repite su mutismo, su falta de entusiasmo: "Quise decir algo, pero esas cosas no se pueden discutir. Un día se terminan y ya está, no hay nada más que hacer." (Robles 2011: 144). Finalmente, Vero se va, y él se queda allí sentado, "pensando en la nada, mirando las vías del tren que había dejado de pasar" (Robles 2011: 145).

"Mi vida no es lo que se dice heroica", afirma la narradora de *Agosto* (2012: 59). Y el joven de *El amor nos destrozará* se ubica a sí mismo en el linaje de "los que nunca fuimos héroes", los que tienen que "vengar una larga historia de fracasos" (Erlan 2012: 127). Estas novelas de aprendizaje más bien sustraen a los personajes de cualquier lugar de heroicidad posible. Ponen en cuestión la idea de sujeto trascendente, destacable, recortable sobre el resto para mostrar su trayectoria modélica de formación. Si hay algo que puede catalogarse como hazaña siempre les sucede a los otros, los más bellos, tan atractivos, tan divertidos, tan valientes, que salen a bailar, tienen sexo, tienen peleas y en todo resultan triunfantes. Entonces los protagonistas son más bien testigos, pasivos y anestesiados, ven pasar su vida sin poder incidir en ella, como meros espectadores, o se enteran de los actos épicos que siempre les suceden a los demás. Aparece un dejo de ironía y a la vez cierta sensación de frustración de aquellos que esperan protagonizar una gran aventura pero que, sin embargo, nunca viven nada importante.

En *Los años con mi generación*, el narrador recuerda que, en la puerta de los boliches, sucedían memorables combates, pero que: "cuando esas grandes epopeyas

acontecían, yo ya estaba durmiendo" (Libertella 2015: 32). Cuando los amigos van de vacaciones a Villa Gesell, se quedan despiertos toda la noche frente al televisor mirando publicidades del tipo "llame ya" donde ofrecen productos de toda índole, se quedan encerrados, haciendo chistes hasta las seis de la tarde, horario en que emprenden una trabajosa excursión a la playa que dura veinte minutos. Cierta vez que salen a tomar un helado a la peatonal, se encuentran con un conocido del colegio, "un muchacho fornido y pelilargo que parecía recién salido de una playa californiana" y que les relata un enorme arsenal de anécdotas: sus hazañas en un entrenamiento militar en Oriente Medio, donde saltó sobre el techo de un jeep militar en movimiento y se arrojó al mar desde un helicóptero, y su estadía en Nueva York, donde escuchó en vivo el *unplugged* de Nirvana, uno de los conciertos más emblemáticos de los noventa. El muchacho cuenta sus historias sin cesar durante "un par de horas alucinógenas", según el protagonista, porque "debe haber percibido rápidamente que ahí tenía un público cautivo, a tres pibes que llevaban días sin ver la luz del sol, con la cara pegada a un infomercial de Megamemory" (Libertella 2015: 43-44).

"A Cecilia la odié desde el primer día de clases", dice la narradora de *Los años que vive un gato* (2011: 97). Cecilia es morocha, tetona, la nariz respingada, el pelo lacio rebajado y un arito brillante en la ceja, usa jean ajustados, una remera *batique* con el ombligo al aire y un morral tejido que deja ver el paquete de *Lucky Strike*; camina entre los bancos como si no se diera cuenta que todos la miran, deja a su paso una ráfaga fresca de olor a flores, el mismo perfume que usa durante todos los años de secundaria y que nunca quiere decir cuál es. Cierta vez los varones hacen una lista poniéndole puntaje a todas las chicas y Cecilia consigue el papel donde están estas anotaciones. La narradora recuerda:

> Nos sentamos en el suelo frío de baldosas y cerré los puños. Por qué, quién le había dado derecho. Estuve a punto de irme pero la intriga era mucho más fuerte. Cecilia también. Aunque traté de disimular la bronca, algo hice con la mirada, o con la boca. De alguna manera ella se dio cuenta. Por eso me dejó para lo último, justo después de su nombre. Tomó aire, me miró fijo y dijo yo soy un diez y vos sos un siete cincuenta (Gorodischer 2011: 99).

La protagonista se observa a sí misma: la falta de tetas, la nariz poco respingada, el pelo a medio camino, en comparación con Cecilia, se siente marchita, fea, desproporcionada: "Ella tenía todo lo que a mí me faltaba y no podía igualarla" (Gorodischer 2011: 100). Para intentar parecerse a ella, decide robar los cigarrillos de su madre y comenzar a fumar. Esos otros figuran como contraparte, o espejo, que relumbra todo lo que los protagonistas de estas historias no son o no pueden ser, los mandatos normativos de la época, esculpidos con los modelos de belleza, de femineidad y de masculinidad dominantes.

Por otra parte, en las novelas de aprendizaje, muchas veces el camino de formación es acompañado por un guía o tutor, cuyas enseñanzas y acciones resultan ejemplares para el héroe (de Diego 1998). Si algo ponen de manifiesto estas narrativas es que los guías no van a ser los adultos, y sobre todo nunca pueden ser los padres. La pedagogía de padres y madres es una cáscara muerta donde el discurso, muchas veces biempensante y progresista, no se condice con sus actos. O es una pedagogía de los acontecimientos que muestra a los adultos infantilizados: éstos no paran de cometer errores, realizar gestos deleznables, o no saben muy bien qué hacer con sus vidas. De modo tal que esa pedagogía es un mensaje para rechazar, es el camino cuyos resultados están a la vista y por tanto no se debe ni se quiere seguir. Tampoco la escuela es el sitio donde encontrar figuras de tutores: los profesores, sumergidos en un "pozo de escepticismo y abulia", se dedican a dejar pasar el tiempo y esperar el sueldo a fin de mes (Libertella 2015: 33). La educación es el tiempo que no deja marcas ni legados: "Horas y días y años en instituciones; largas y muchas horas por día y casi no mucho más que eso." (Paula 2012: 32).

Si hay guías son más bien pares, de la misma generación, o si son más grandes se destacan, no por su ejemplaridad, sino por ser figuras extravagantes. Por poner solo algunos ejemplos de los muchos que se pueden encontrar, en *El invierno con mi generación*, es Iván, uno de los amigos, el que oficia de guía. Iván es el crítico del grupo, el que genera pensamiento, el que muestra lo que hay que leer y las bandas que hay que escuchar, el que baja línea a todos: "por momentos parecía ser el padre de todos nosotros", dice el narrador (Libertella 2015: 23). En *Los años felices*, el tutor es Luis, el dueño del primer maxikiosco de Villa Ballester. El narrador disfruta de quedarse conversando con Luis, le habla de las chicas que le gustan, le pide consejos: "era uno de

esos tipos que la vivieron, y que por eso la tienen clara. Siempre tenía una historia distinta para contar" (Robles 2011: 46). Y, luego de la primera relación sexual con Vero, cuando pasan por el maxikiosco, Luis le pone en la mano, como una ofrenda secreta, una bolsita de celofán con un poco de marihuana.

En *El amor nos destrozará* el tutor es Adrián Siris, el hijo del encargado del edificio, con treinta años, el pelo largo, la cara llena de pozos, lleva puesta siempre la misma remera negra que dice Motörhead, usa tres anillos con forma de calavera y tiene el libro *Mein Kampf* en la mano, aunque nunca lo lea. Isis no trabaja, ni ayuda al padre con las tareas del edificio, se pasa todo el tiempo sentado arriba del tanque de agua de la terraza. Isis es quien les muestra por primera vez, al narrador y a su amigo Casimiro, una mujer desnuda, la vecina del tercero que suele pasar las tardes en la terraza tomando sol, además de darle cátedra sobre las mujeres, sobre cómo son y cómo tratarlas. Isis le presta al protagonista el equipo para escuchar los casetes que ha dejado su hermana, convierte a la terraza en territorio de la música, compra las cervezas que toman del pico, sabe compartir las palabras intrascendentes o el silencio: "No sé de qué hablábamos con Adrián. Quizás no hablábamos de nada: el gato, las nubes, los edificios de enfrente, la mujer del tercero. También nos pasábamos horas en silencio" (Erlan 2012: 89).

De Diego resalta, como una de las características fundamentales del género, que éste busca cumplir una función propedéutica: "el aprendizaje del personaje se transforma en una verdadera lección, en el sentido de que existe en la medida en que puede ser transferido al lector como experiencia de vida" (1998: 2-3). Según Amícola, el protagonista de las novelas de aprendizaje se siente inmerso en un espacio-tiempo lógico lineal, muchas veces representado por la iconografía del camino, un largo recorrido de maduración que implica estadios, escalones y etapas (2003: 51-57). Esto lleva implícita la idea de progreso del individuo y la seguridad de que el trayecto culmina con un resultado deseable: el punto al que todo sujeto espera arribar luego de atravesado su camino de formación. "La narración conduce obligatoriamente hacia el final feliz por el cual el protagonista alcanza sus metas", es decir "su realización como persona y como profesional" (Amícola 2003: 57, 60). De modo tal que la función pedagógica del género se vincula directamente con la formación del ciudadano como un miembro útil de la sociedad.

Todos los elementos descriptos anteriormente aparecen transformados por denegación en las narrativas que estoy analizando. No hay épica individual, lo único que merece ser contado se vincula con las relaciones socioafectivas y la construcción de lo común. Y no hay adaptación al modelo neoliberal, tal como veremos en el cuarto apartado de este capítulo, son subjetividades que no logran trayectorias educativas y profesionales exitosas, no pueden insertarse favorablemente en el mercado de trabajo, por tanto, más que constituirse como ciudadanos útiles a la sociedad, se muestran refractarios al reparto de bienes económicos y simbólicos, así como de los roles en el espacio social. Por tanto, los caminos de los años de formación son arbitrarios, sinuosos, malogrados, si hay tutores, consejos y ritos de iniciación no son para nada recomendables para la formación del ciudadano. La vivencia no se puede organizar en etapas, ni tiene metas deseables porque el fin del recorrido tiene más bien sabor a derrota. Y, además, se derriba el afán propedéutico, ninguna pedagogía resulta intacta, lo único que se constata como enseñanza es que no hay lección posible en esos años de aprendizaje de los jóvenes protagonistas. De modo tal que, más que desarrollar los rasgos característicos de la novela de aprendizaje, las narrativas participan del género para subvertirlo, denegarlo o transformarlo. La lógica del género es una plataforma para recobrar una experiencia que tiene más de periférica y contra ejemplar que de heroica, compuesta de escenas de desaprendizaje en lugar de ser un camino recto de maduración, que significa más bien des-andar los dispositivos de subjetivación y las pedagogías disponibles. Desaprender el amor, las crianzas, los discursos de los padres y las madres, las rutinas de la escuela, la lógica de las instituciones, las reglas del mercado, la distribución de los cuerpos, como si la vida fuera los avatares de un devenir de de-formación.

A través del dislocamiento del género, estas narrativas corroen los imperativos del sujeto individual, como héroe en proceso de autonomización en la novela de aprendizaje y como empresario de sí mismo según la racionalidad política dominante, a la vez que muestran el impacto de la razón neoliberal en el campo de la subjetividad a nivel micropolítico. En contraposición al individualismo, estas narrativas ponen en el centro la construcción de lo común, los lazos y los vínculos, las afectividades. Las filiaciones pueden observarse en la centralidad de la familia como elemento de problematización, con un fuerte cuestionamiento a la imagen idealizada de la familia

nuclear y la construcción de nuevos modos de relación entre padres, madres e hijos; y asimismo en las relaciones entre pares, que pueden ser hermanos o amigos, como principal motivo de narración y como sostén afectivo de supervivencia. Las figuras del sujeto consumidor y del sujeto emprendedor (empresario de sí mismo) que rigen la racionalidad neoliberal aparecen como dispositivos de subjetivación que modelan las percepciones, los sentimientos, los comportamientos, la relación con uno y con los otros. Sin embargo, los textos del corpus cuentan las vidas de los inadaptados, los que, como intuye la novela de Robles, están condenados al fracaso, a la apatía y a la marginalidad permanente.

5.3. Archivos de la infelicidad: la novela familiar

No todas las formas de vida son igualmente deseables para el sistema capitalista en su fase neoliberal y para el orden patriarcal. Si hay un tipo de organización social que ha sido privilegiado como horizonte de realización y como destino de felicidad es la familia nuclear, heteronormativa, compuesta por padre, madre e hijos. En *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Sara Ahmed estudia lo que considera como un "giro hacia la felicidad" en el mundo contemporáneo. Desde la perspectiva de los Estudios Culturales Feministas sobre la emoción y el afecto, Ahmed analiza cómo la felicidad aparece asociada a determinadas elecciones de vida, personalidades y objetos, y no a muchos otros, y de ese modo se utiliza la felicidad para orientar las vidas hacia formas establecidas. Ahmed se ocupa en su libro de reconstruir los "archivos de la infelicidad", negados por las historias de la felicidad con mayúsculas, donde adquieren voz las figuras políticas que entran en tensión con esas formas de vida que la felicidad promueve: las feministas aguafiestas, los *queer* infelices y los inmigrantes melancólicos.

Cuando Ahmed se detiene a pensar de qué manera la felicidad nos orienta hacia determinados objetos y elecciones, aparece la familia como cuestión central. Según la autora, la familia es un "objeto feliz", "aquel hacia el cual se dirigen los buenos sentimientos y que ofrece un horizonte de experiencia compartido" (2019: 96). La "familia feliz", según Ahmed: "es tanto un mito de felicidad (acerca de dónde y cómo tiene lugar la felicidad) como un potente dispositivo legislativo, un modo de distribuir tiempo, energía y recursos" (2019: 97). Y, además, la familia es un legado, de modo tal

que nos transmite una orientación hacia algunas cosas y no otras como causa de la felicidad. Es un punto de presión: solo podemos ser felices, y hacer felices a nuestras familias, si compartimos esa dirección prefijada (Ahmed 2019: 99-101).

La narrativa argentina seleccionada pone en el centro la ficción de la "familia feliz" para mostrar su condición de técnica disciplinaria y de direccionamiento hacia ciertas formas de vida. Las subjetividades jóvenes construyen la historia familiar como un "archivo de la infelicidad": es el sitio de las memorias tristes, los episodios trágicos y traumáticos. Los jóvenes no pueden terminar de reconocerse en el retrato de la familia feliz tal como se exhibe en el álbum de fotografías. La familia demuestra su carga violenta, su potencia para reproducir el malestar y arrojar a los jóvenes al olvido, al maltrato, a la soledad. Pero a la vez, ese archivo de la infelicidad tiene una potencia afirmativa, porque habilita la construcción de otras formas de vida posibles, otros modos de componer las relaciones socio-afectivas, otros trazados de lo común. Los roles se rearman al ritmo de las vivencias y aparecen modalidades emergentes de establecer contactos, de trazar herencias y de hermanarse, a la vez que ganan protagonismo las relaciones horizontales y más francas, la configuración de una política del cuidado. A continuación, voy a analizar cada uno de los aspectos mencionados.

En principio, si retomamos la idea de familia tipo como horizonte de normalización, se observa que las figuras de los padres y las madres aparecen fuertemente desacralizadas. "La de los nuestros era la primera generación de padres que no había soportado la promesa del matrimonio", dice la narradora de *Estamos Unidas* (2015: 63). Los divorcios salen a la luz, amparados por la posibilidad de su legalización, de modo tal que la mayoría de los relatos narran más bien el fin de la familia nuclear (*El amor nos destrozará*, *El invierno con mi generación*, *Estamos Unidas*, "Barras", "Literatura", *Los años felices*).

Los padres son fundamentalmente figuras ausentes, fantasmáticas o distantes, que se desentienden de su rol. A veces han muerto (*Los años felices*), o desaparecen luego de la separación (*Estamos Unidas*), o están pero su participación en la familia está suspendida, no actúan ni reaccionan, pasan la mayor parte del tiempo abstraídos frente a la pantalla del televisor (*El amor nos destrozará*).[119] Así que muchas son familias que

[119] Estas características no son constantes e idénticas, las novelas presentan distintas modalidades, o se desplazan hacia otras resoluciones. En *Agosto*, es la madre quien abandona a los hijos y el padre se hace

quedan bajo la organización de una madre que intenta tomar las riendas, pero que, azotada por el abandono y la desilusión, quiere más bien reencontrarse a sí misma y pierde de foco la relación con sus hijos. Las madres devienen jóvenes, hacen dieta, ejercicio, tratamientos cosméticos, se compran ropa de marca, salen al Bingo con amigas, tienen relaciones amorosas que duran poco, de modo tal que los hombres van cambiando en un desfile continuo de sujetos deleznables o graciosos, que se esmeran unos meses para luego desaparecer. Exhiben su vida sexual delante de sus hijos, a veces con cierta complicidad y otras por mera desatención de esa mirada. Se hacen cargo del sostenimiento económico del hogar, y a la vez malgastan el dinero, se endeudan con las tarjetas de crédito, pierden los ahorros. En general, aparecen como figuras infantilizadas, desorientadas, con cierta propulsión al psicoanálisis, las terapias alternativas y todo lo que se ofrezca como medicina para conseguir la felicidad, pero nada les resulta, y viven anestesiadas de narcóticos.

La familia puede ser el sitio donde adviene, y luego se oculta, la tragedia. Como en *El amor nos destrozara* donde la muerte de la hermana se construye como el secreto que no se puede develar. Durante las vacaciones en la casa de su abuela en La Maruja, Soledad deja de tomar sol en la reposera, deja de comer con la familia y permanece en la habitación días enteros; a veces discute con su madre y su abuela que le gritan "que esto no podía pasar, que éramos una familia", pero el niño protagonista nunca puede terminar de entender de qué hablan o qué está sucediendo, siempre lo sacan de la discusión, lo llevan a la casa de la vecina, lo corren fuera de escena. El tío Luis es posiblemente una figura siniestra: las conversaciones entre risas con su hermana, o el ingreso en su habitación, son datos mínimos que permiten pensar en un abuso sexual, que no termina de constatarse. Cierta vez se escucha un grito, el chico alcanza a ver el brazo de Soledad tirada en el piso, finalmente su hermana muere. La novela vuelve con insistencia sobre esta escena: se repite la imagen del brazo, sinécdoque del horror, pero no hay datos, pistas o información que puedan agregarse para resolver qué ha sucedido.

cargo de su crianza, por ejemplo, se dice de él: "a nosotros no nos faltó nada, que yo tengo los mejores recuerdos de él como padre, que no tengo nada que objetarle" (Paula 2012: 51). En cambio, la ausencia de la madre atraviesa la novela bajo la forma del reclamo y la incertidumbre: "¿Qué mierda le puede haber pasado por la cabeza a esta mujer como para dejar atrás —en banda y para siempre— a un marido y dos hijos? Dos pendejos de año y medio y tres años, ¿a quién se le ocurre? ¿Cómo puede ser?" (Paula 2012: 112).

La muerte significa el desgarramiento de la trama familiar. La madre alterna entre dos estados: la depresión y la sobreexcitación. Se pasa todo el día en la cama viendo las mismas películas, con un camisón sembrado de manchas de café y cicatrices de cigarrillo. Siempre afectada por dolores de cabeza, se arranca mechones de pelo por el escozor, hasta quedar totalmente pelada. Por momentos, reacciona, se arregla, maquilla, se pone una peluca, hace reuniones de venta de cosméticos, conoce hombres y los lleva a su casa, mientras el padre trabaja como seguridad nocturna en un estacionamiento de autos. La madre no deja de provocar escenas de violencia: tiene ataques abruptos de llanto que interrumpen la cena, grita, tira los platos al piso, manda al hijo a dormir sin comer. Con cachetadas, zamarreos, reproches, la madre hace sentir al protagonista que la defraudó, que no puede entender "cómo podía hacerle esto", y se comunica a base de amenazas: "mamá me previno que si llegaba a romper algo iba a pegarme un chirlo del que no te vas a olvidar nunca, ¿me escuchaste?" (Erlan 2012: 64, 68).

En *Los años que vive un gato* se observan las características de la familia estereotipada: padre abogado, madre psicóloga, dos hijos, viajes al exterior. Los padres repiten a sus hijos todos los tópicos del progresismo, como un magisterio insistente, pero las escenas dejan ver las contradicciones entre el discurso y los actos, entre las convicciones y las elecciones: relatan la épica del Che Guevara y la revolución cubana, mientras cenan en un hotel de lujo de la isla, predican la denostación del imperialismo estadounidense y luego eligen viajar a Disney como el mejor premio por la fortaleza de la hija durante la enfermedad. Tratan a la empleada doméstica como si fuera parte de la familia y a la vez la acusan siempre que falta algo, dicen que roba por resentida, que es lenta y tonta, que es una chismosa que anda contando en el barrio cómo es la familia por dentro, que es "una negra de mierda" (Gorodischer 2011: 50); hasta que finalmente la despiden sin razón. La percepción situada desde la memoria de la hija se construye como un foco microscópico que amplifica cada escena, dejando ver las grietas y los huecos ínfimos que una mirada superficial quizás pasaría por alto.

También en esta novela aparece la familia como sitio de lo trágico: la hija tiene un tumor en la médula, la operación y el posterior tratamiento de quimioterapia concentra los cuidados de los padres, significa una bisagra que los deja más viejos, muy cansados, recluidos en el espacio doméstico. Por otra parte, la identidad sexo-disidente del

hermano se vive como una tragedia, la homofobia y los silenciamientos fracturan el orden familiar, el hermano se va a España para poder asumir su sexualidad, se distancia de esa casa llena de tapujos. De modo tal que, en las narrativas seleccionadas, las familias que se mantienen unidas adoptan una "ficción de normalidad" a base de cinismo, mascarada donde no cesan de aflorar los discursos vacíos, el más rancio sentido común, los prejuicios (de clase, de raza, de sexo-género). Siempre preocupados por lo que opinan los de afuera —los vecinos, los amigos, los padres de los compañeros de la escuela—, se monta una aparente felicidad y se guardan los secretos bajo llave.

Las casas, símbolo de lo familiar, están deterioradas, sin mantenimiento, todo se va rompiendo y no puede repararse. En la novela de Erlan, la madre se queja: "decía que nadie arreglaba nada en casa, que la casa se caía a pedazos" (2012: 83). Se asiste a la caída de la clase media debido al avance de la crisis económica y social. El nivel de vida y el estatus de la familia burguesa se encuentran en decadencia, ya no se pueden seguir comprando las mismas marcas, ni accediendo a los mismos bienes y servicios, ni viajando al exterior. Son novelas de la bancarrota familiar, de los despojos que deja la deuda.

Los jóvenes son subjetividades huérfanas, en el sentido de que los padres y las madres están perdidos, desorientados, frustrados, o si están presentes hacen papeles terribles, o lamentables. Son subjetividades huérfanas sobre todo porque los padres están muy lejos de constituirse como figuras normativas y modélicas, y si intentan orientar la formación de sus hijos, sus mandatos se muestran como mera repetición autoritaria, como un magisterio anacrónico, sin sentido, pura cáscara sin nada dentro. Los padres no son referentes a quienes consultar, seguir, atender, sino más bien todo lo contrario, subjetividades de las que distanciarse, modelos para no imitar, rumbos de vida que no se quieren reproducir, comportamientos que se ven ridículos, aborrecibles, cuestionables. El archivo de la infelicidad familiar es también la memoria de un devenir de des-afiliación. Los hijos deben desaprender los legados de los padres: el carácter desapegado de la crianza, la hipocresía como sintaxis familiar, las palabras que funcionan como incomunicación y campo minado de silencios, los maltratos como modo de vincularse. Su formación consiste en desafiliarse: cómo dejar de esperar algo de los padres —atención, comprensión y cuidados, y a la vez una imagen a la cual venerar, o

cierta pedagogía con la cual identificarse—, cómo dejar de ser hijos de esos padres y esas madres a los que se aman tanto como se desdeñan.

En las narrativas estudiadas, las funciones de padres, madres e hijos no siempre se corresponden con los roles asignados en la comedia familiar, también se corren, se suspenden, se alternan o se desplazan. Los vínculos no están definitivamente rotos, sino que se van modificando, a veces son los hijos los que cuidan a los padres y las madres, los que escuchan sus problemas; otras veces los hijos son testigos de los comportamientos extraños de sus padres y entonces se preocupan por ellos. Las subjetividades de los relatos pueden, en algunos momentos, subvertir los lugares prefijados por la imagen de la familia feliz, desujetarse de la determinación biológica, los esencialismos y los mandatos. Pueden ir asumiendo posiciones diversas según las necesidades, los contactos, las afecciones y el fluir de las vivencias. Los roles se convierten en rompecabezas para armar que, lejos de estar fijados para toda la vida, se asumen y se abandonan, se construyen y se de-construyen, se desprecian o se anhelan.

También los personajes son capaces de ocupar el lugar que corresponde a otros, asumen familias ajenas como propias, se vinculan con algunas madres por elección, es decir que aparecen muchas relaciones adoptivas. En *Agosto*, la narradora vuelve a su ciudad de origen y vive un tiempo en casa de los padres de su amiga fallecida, comparte tiempo con ellos como si fuera la joven que ya no está, ocupa la cama de su hija, revisa el cajón lleno de papelitos y cositas, lee los cuadernos con sus escritos, escucha su disco de Counting Croows, se pone su campera, acaricia a su gata. Llena con su presencia el hueco de un lugar vacío y de una falta. Dice la narradora, interpelando a su amiga, como si fuera su doble: “quiero una familia y de algún modo, en cierta medida siento que estoy usurpando la tuya, aunque no, aunque también es cierto que es un intercambio y que evidentemente algo les doy, algo les debo dar” (Paula 2012: 82).

En *El amor nos destrozará*, Agustín, el narrador, se va de su casa y es recibido por su amigo Simón y su madre Tai, quienes le prestan un cuarto, le consiguen muebles y le regalan una computadora en desuso. Tai se preocupa por su vida, le pregunta por sus estudios, pero sin exigir nada; el narrador acepta sus cuidados y sus reglas —como limpiar cada tanto la habitación—, y cierta vez le promete conseguir trabajo para poder pagar el alquiler y colaborar con ellos: “Ella no me deja terminar y me abraza y dice que nunca quiso pedirme nada a cambio de esa habitación porque no era justo hacerlo. Y

que ahora está orgullosa." (Erlan 2012: 233). Una madre electiva, orgullosa del joven al que abraza, una casa otra a la que se quiere volver, porque lo hace sentir bien.

En los relatos, además, las relaciones de hermandad y fraternidad asumen un lugar central. La amistad se venera como un sitio de refugio, el espacio de la conversación infinita, una lengua común y propia, inaudible para los de afuera. "Lo único que nos gustaba hacer era hablar", cuenta el protagonista de *Los años con mi generación*. Los amigos arman un sistema de comunicación interna para poder hablar durante las clases, o crean sus propias logias: "el Club del Desayuno", "reuniones socráticas en el corazón de un McDonald's perdido", y "la Comte", una comunidad en la terraza del octavo piso de un edificio, donde montan una carpa, "una isla adentro de una isla", su "querido hogar", y se juntan todas las noches a fumar marihuana y a conversar, como si tuvieran que hablarlo todo de nuevo (Libertella 2015: 21, 89, 90). "Con nosotras nos basta, no hay nada más, no necesitábamos nada más", dice la narradora de *Agosto*, y cuando anhela la presencia de su amiga lo que quiere es poder contarle lo que pasa con Julián y cantar una canción juntas abrazadas (Paula 2012: 155).

La amistad es un círculo autosuficiente: "nos aferramos a los amigos y armamos desde el encierro nuestra trinchera social" (Libertella 2015: 18). A veces, el vínculo entre hermanos es el motivo que organiza las novelas: la hermana cómplice con quien atravesar el drama de la separación de los padres (*Estamos Unidas*), el hermano ausente o la hermana muerta, que ocultan un secreto, a quienes se extraña y se quiere comprender (*Los años que vive un gato*, *El amor nos destrozará*). Las jóvenes de *Agosto* se hacen juramentos de amistas eterna sobre las mesas de madera de un bar, declaraciones de incondicionalidad. Cuando la escuela se termina, Eric pregunta: "¿Nos seguiremos viendo, después?", Diego y Hernán afirman que sí, como si fuera una obviedad, pero él los ve "como voces que iban desapareciendo" (Robles 2011: 160). También la amistad llega a su fin, los amigos se exilian, se disgregan, se pierden de vista. Si hay algo que añoran estos relatos, si hay algo en que la memoria se vuelve nostálgica, es esa amistad de los años de juventud: "la forma más pura del amor" (Paula 2012: 155).

En algunas ocasiones, las uniones se convierten en simbiosis. Los sujetos no solo pueden ocupar el lugar del otro, sino que pueden parecerse o copiarlo, al punto de volver difícil su distinción ante la mirada ajena. El protagonista de la novela de Libertella cuenta que con el Negro son muy cercanos, les gustan las mismas bandas de rock, usan

la misma ropa: “Mucha gente nos preguntaba si éramos hermanos, la versión morocha y la versión blancuzca de la misma especie” (2015: 38). En la novela de Robles, durante el CBC en la facultad, Eric se hace amigo de Cristian, usan cuadernos gemelos, se pasan los apuntes: “La gente, a veces, nos confundía. A él lo llamaban Eric y unos cuantos me decían Cristian a mí.” (2011: 179). En la novela de Erlan, el protagonista se trasviste con la ropa de su hermana muerta, se pone sus vestidos floreados o se prueba su bombacha. Repite una y otra vez el casete con la canción de Joy Division que dice “el amor nos destrozará”, imaginando el momento en que su hermana la grabó de la radio, reduplicando la pose de ella al escucharla, como una ceremonia para volver a oír su voz cantando ese tema. Y la narradora de *Los años que vive un gato* quiere ser como su compañera Cecilia, con su cuerpo tan perfecto, la cara tan armónica, siempre tan atractiva y canchera: “por qué no era cómo Cecilia. Ella tenía todo lo que a mí me faltaba y no podía igualarla” (Gorodischer 2011: 104, 100). Son subjetividades miméticas y colectivas, con rasgos y posiciones móviles, que se vuelven idénticas, en el sentido de parecerse, confundirse y también de identificarse, o se organizan como dobles que tienen entidad en tanto se conjugan o se refractan en espejo. Jóvenes con una serie de episodios de formación que bien podrían pertenecer a cualquiera, o implicarlos a todos.

5.4. Un poco desorientados

Una de las tendencias más subrayadas del ciclo neoliberal en Argentina y América Latina es el pasaje de la figura del ciudadano a la del consumidor (García Canclini 1995, 2008; Sarlo 1994, 1996, 2003, 2009, entre otros). En las narrativas seleccionadas, la experiencia de época se construye como una colección de signos compartida por una generación. Esto muchas veces se vincula con el consumo de mercancías, que funcionan como señas de identificación y de pertenencia social. En este sentido, la producción de subjetividad se equipara a la producción económica, la construcción de identidad se calca sobre la lógica de la mercancía. Esto se observa sobre todo en la ropa: las remeras de bandas de rock que “fueron la contraseña más inapelable de inclusión y rechazo generacional” (Libertella 2015: 97), las zapatillas Topper blancas, con escrituras hechas con fibrón en los bordes, los jeans gastados o tajeados con tijeras, remeras de *Planet Hollywood* y del *Hard Rock Café*, algunas marcas como UFO Jeans, Benetton, Hendy y desodorante Axe.

Pero también se extiende a los consumos culturales, se mencionan películas —"siempre elegía las mismas: *Laberinto* o *La historia sin fin*" (Gorosdicher 2012: 31), *Terminator 2*, *El Padrino*, *Mujer bonita*, *Apocalipsis Now*, la saga de *Volver al Futuro* "casi la mitad de mi vida con Marty McFly", la filmación de *Caballos salvajes* (Robles 2011: 67, 150), *Twin Peaks* (Mariasch 2015), *Generación X* (Paula 2012), *Ton Gun*, *Porky's* y las películas de Peter Greenaway (Erlan 2012)—, series y programas de televisión —las telenovelas con Andrea del Boca y Grecia Colmenares, *Peor es Nada* y su famosa pregunta por "la primera vez", Mateyko en Mar del Plata, *¡Socorro! Quinto año*, los Sábados de Súper Acción de canal 11, las películas de Disney para adolescentes con chicos deportistas y porristas, las series importadas como *Life goes on*, traducida como *Corky* en su versión al español, *Benny Hill*, los capítulos de *Los Simpsons*, *V Invasión extraterrestre*, la cadena MTV. También las radios: los partidos de fútbol interrumpidos por la "propaganda de alfajores Jorgito" (Gorosdicher 2011: 132), "Ella escuchaba la FM HIT, yo la Rock & Pop" (Robles 2011: 95).

Y sobre todo música, como si cada escena y época tuviera su propia banda de sonido: el *unplugged* de Nirvana, Bon Jovi, Roxette, los Rolling Stones, Perl Jam, Los Ramones, Soundgarden, Stone Temple Pilots, Iggy Pop. Del rock nacional: Los Redondos, Sumo, La Renga, Los Piojos, Ataque 77, Charly García y su Hija de la lágrima, *Confort y música para volar* de Soda Stereo. Los recitales que se multiplicaron por todas partes: Cemento, el boliche de Omar Chabán (Robles 2011: 11-12), "Los Piojos en la cancha de All Boys, La Renga en el estadio de Atlanta, Los Redondos en Racing" (Libertella 2015: 48). Además, aparecen los dispositivos y los cambios tecnológicos: los VHS alquilados en el videoclub, el reproductor de *laser disc* con el que "ver una película ya no sería sinónimo de una imagen empastada y con mal sonido" (Robles 2011: 33), el paso del *cassete* al *compact disc* que significó dejar de cultivar el arte de grabar compilados a los amigos en los TDK de 60 y 90 minutos (Libertella 2015: 99). "Fuimos la última generación analógica. Las nuestras son postales del mundo tres o cuatro segundos antes de volverse digital.", dice el narrador de *El invierno con mi generación* (Libertella 2015: 45).

De este modo, en los relatos se expone el cuerpo devenido mercancía o que necesita de los regímenes del consumo para ser significado y reconocido en el campo social. La construcción de la experiencia como una colección de signos por supuesto que funciona como evidencia del dominio del mercado sobre la existencia y de cómo los

modos de vida se estandarizan en torno a los procesos de valorización del capital, pero, a la vez, permite atisbar otros agenciamientos, usos desviados de los consumos culturales y resignificaciones. Sobre todo, cuando la colección de signos se va conformando con una biblioteca multiforme, heteróclita y desjerarquizada de producciones culturales asume la función de espacio para habitar, lugar de acogida o refugio ante la intemperie. Esta colección de consumos culturales no solo se vuelve marco para establecer relaciones socio-afectivas, parámetro a partir del cual elegir las amistades o armar círculos de pertenencia, a la vez se torna el motivo principal de la conversación, es el tema que sirve para llenar las horas vacías del ocio. Y, además, es una gramática para construir las vivencias.

En las narrativas se resalta la imposibilidad para comprender lo que está aconteciendo, o para asir la vivencia en los regímenes de significación disponibles. Entonces la colección de signos culturales muchas veces funciona como la gramática para significar la experiencia, o para poder contarla. Como si la experiencia necesitara ser traducida a una gramática conocida, que además ejerce fascinación, para poder ser leída y luego transformada en relato. Son gramáticas de género: el terror, el suspenso, el porno y el melodrama. Las apariciones de este procedimiento son muchísimas, puedo mencionar algunas a modo de ejemplo: en *Estamos Unidas*, las películas de *ready movie*, al estilo de *Thelma y Louise*, prestan sus motivos para contar el viaje de las jóvenes con su madre y su abuela a California. En *Los años felices*, las películas de terror y el motivo de la visita a una casa abandonada supuestamente "embrujada" funcionan como registro para contar la primera relación sexual del protagonista con su novia. Y, luego, los componentes del melodrama aparecen para la situación de la pelea y posterior ruptura de la pareja, cuando se encuentran en un camping de Mar del Plata, frente a todos los campistas que "esperaban el beso del final, la reconciliación", "como en una telenovela" (Robles 2011: 125).

A veces esa gramática cultural sirve además como horizonte de expectativas, o como modelo para los comportamientos: las subjetividades miman los cuerpos, las poses, las actitudes, las aspiraciones de las series y las películas. Por ejemplo, la protagonista de la novela de Mariasch quiere ser niñera como Donna, una *baby sitter* de un programa de televisión; la narradora de la novela de Paula recuerda, luego de ver *Generación X* con Winona Ryder: "Todas quisimos tener el peinado de Winona y que nos

quedara tan bien como a ella" (2012: 109). El narrador de la novela de Erlan le dice a su amigo, continuamente hostigado por sus compañeros, que "Tenía que hacer lo mismo que hacía el padre de Marty McFly en *Volver al futuro*: desafiar a Biff Tannen." (2012: 114). Mucho más que el magisterio de la generación de los padres o de la escuela, es este acervo multiforme y heteróclito de la cultura lo que funciona como educación sentimental para los jóvenes de estas narrativas.

En *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*, Foucault propone una concepción del neoliberalismo como razón gubernamental y destaca como su rasgo predominante la proyección de los principios de una economía de mercado en un arte general de gobernar.[120] Foucault considera que la multiplicación de la forma "empresa" dentro del cuerpo social constituye el objetivo de la política neoliberal: "se trata de hacer del mercado, de la competencia, y por consiguiente de la empresa, lo que podríamos llamar el poder informante de la sociedad" (2022: 186). De modo tal que no solo las unidades básicas de la trama social asumen la forma de la empresa, sino que cada sujeto, en tanto individuo, se concibe como si fuera "una empresa de sí mismo" (Foucault 2022: 264). En este sentido, el neoliberalismo recupera la figura del *homo oeconomicus* del liberalismo clásico, pero lo transforma, porque sustituye su representación como socio del intercambio por "un homo oeconomicus empresario de sí mismo, que es su propio capital, su propio productor, la fuente de sus ingresos" (Foucault 2022: 265). Y, además, otro rasgo resaltado por Foucault es que esta generalización de la forma del mercado adquiere un carácter ilimitado y absoluto, ya que se extiende a ámbitos, procesos, relaciones y comportamientos no económicos. Se trata de la multiplicación del modelo económico "para hacer de él un modelo de las relaciones sociales, un modelo de la existencia misma, una forma de la relación del individuo consigo mismo, con el tiempo, con su entorno, el futuro, el grupo, la familia" (Foucault 2022: 278).

Esta concepción de que cada sujeto debe ser empresario de sí mismo y ordenar su vida según el modelo de la inversión, el costo y el beneficio atraviesa las subjetividades jóvenes de la narrativa argentina. Los personajes se ven impelidos a hacer algo con su

[120] Para una reseña más detallada de los aportes de Foucault sobre el neoliberalismo se puede consultar la "Introducción" de la Tesis, específicamente el apartado titulado "El neoliberalismo como racionalidad gubernamental".

vida, a organizar sus comportamientos y sus elecciones de modo tal que signifiquen una inversión para modelar su futuro en el sistema productivo. Y a la vez sus elecciones están intervenidas por la lógica de la competencia y los vaivenes de la oferta y la demanda. El imperativo por definir qué quieren estudiar, por constituir su trayectoria académica en términos de formación como "capital humano" (Foucault 2022) y por definir quiénes "quieren ser" compone su subjetividad en términos de construcción del sí mismo —sus propias preocupaciones y regímenes de elección— y en función de cómo los perciben los demás. Se puede observar la compulsión por interrogar a los jóvenes sobre su proyecto de vida entendido en términos empresariales por parte de todos los que los rodean, fundamentalmente los adultos. Cuando el tío de Agustín, el protagonista de *El amor nos destrozará*, está en su casa de visita le pregunta cómo le va en el colegio y luego insiste:

> Continúo preguntando, si tenía novia, si tenía muchos amigos, si ya sabía qué iba a ser cuando fuera grande. Me hubiera gustado decirle que sería conductor de trenes para viajar y no volver nunca.
> —¿Sabés o no sabés que vas a hacer?
> —No tengo idea —contesté, y me di vuelta para dormir (Erlan 2012: 135).

En *Los años que vive un gato*, cuando los amigos de los padres van a la casa a cenar, siempre indagan por la vida del hijo mayor, si tiene novia, cuáles son sus planes, y luego pasan a interrogar a la protagonista: "Yo me ponía colorada y bajaba la vista: si recién cumplí diecisiete, qué mierda me están preguntando" (Gorodischer 2011: 139-140). Los jóvenes se ven atormentados por la necesidad de definir qué van a ser/hacer cuando sean más grandes, ante la mirada de los adultos, que además se obstina en determinar a las identidades según la norma binaria de sexo-género. Pero, ante tanto afán clasificatorio y voluntad de intimidar, no hay respuesta posible.

También entre los mismos jóvenes circula esa preocupación por definir el destino social, por ejemplo, la novia de Agustín le pregunta: "¿Y qué vas a hacer de tu vida? Vas a repetir tercer año" (Erlan 2012: 198). Eric y Angie conversan:

> —Me voy a Europa —dijo—. No aguanto más acá.
> Nos miramos.
> —¿Y vos? ¿Qué vas a hacer de tu vida?

En el cielorraso había una mancha de humedad (Robles 2011: 240).

Los jóvenes son sobre todo sujetos improductivos, porque son incapaces de cumplir los roles sociales y de alguna manera fisuran la lógica de reproducción del capital. Como empresarios de sí mismos, en tanto estrategas del cálculo y la inversión para sus propios beneficios y para constituirse como sujetos útiles y rentables, son pésimos. En primer lugar, porque rechazan la escuela como espacio de formación, necesario para incrementar su calificación, por ejemplo, dicen los personajes: "Al colegio iba poco. Cualquier excusa era buena para volver a casa" (Mariasch 2015: 31), "No me decidía a entrar en mi clase, la escuela me resultaba cada vez más inservible." (Erlan 2012: 208), "Dije que el colegio me aburría, que a veces me parecía todo una mierda." (Gorosdicher 2011: 119). Faltan a clase, se copian en los exámenes, son especialistas en hacer "machetes a mano" y esconderlos en cualquier pliegue de la ropa (Libertella 2015: 46), se llevan materias previas: nada parece motivarlos en las escuelas secundarias de los años noventa.

En segundo lugar, los personajes no saben cómo continuar su trayecto formativo, eligen las carreras por motivos extravagantes —el narrador de la novela de Libertella prefiere Derecho porque quiere "usar traje" y porque le gustan las películas de abogados, "son puros combates de lenguaje: el que habla mejor cautiva a los jurados" (2015: 77, 95)— o se deciden por las menos rentables de la oferta académica —las humanidades, filosofía o letras, o las artes, como cine. "Me había escapado de Filosofía, derrotado, con un dos en tinta negra en mi libreta", cuenta uno de los personajes (Libertella 2015: 113). Empiezan a cursar los estudios y los abandonan, cambian de carrera, van probando diferentes alternativas, verdadero ejercicio del gasto de tiempo y dinero invertido.

No tienen trabajo, o si lo tienen son trabajos precarios, mal pagos, inestables —de *telemarketer* vendiendo electrodomésticos, en la librería de un shopping, en la fiambrería del supermercado Jumbo, cajero en un Carrefour—, y muchas veces no logran cumplir con las obligaciones, los terminan dejando, descuidando, o son despedidos. No tienen dinero y si lo consiguen lo gastan en gustos y entretenimientos, en lugar de usarlo en su trayectoria académica o laboral. No invierten tiempo ni dedican esfuerzos a empresarializar sus vidas, ni a mejorar el posicionamiento competitivo. De

modo tal que desoyen el principal mandato de la lógica del capital: los sujetos deben ser útiles y productivos. Son jóvenes ociosos, que no hacen nada, que nada pretenden o aspiran, que aletargan largas horas tirados en una cama o un sillón, malgastando el presente de su juventud perdida, y que experimentan el porvenir como incertidumbre o vacío. Con cada uno de sus comportamientos que no generan valor, con sus decisiones erróneas y desacertadas, refractan y desarticulan la imagen del sujeto como un ensamble de capital empresarial. Son los detritus del capitalismo, lo que no sirve para la economía de mercado, lo que no produce nada, lo que sobra, estorba, y finalmente perturba.

Según Foucault, sobre todo en el anclaje norteamericano del neoliberalismo, la generalización de la forma económica del mercado funciona, más allá de los intercambios monetarios, como "principio de inteligibilidad" de las relaciones sociales y los comportamientos individuales (2022: 280). Las vidas se significan, se miden y se evalúan según esa grilla de inteligibilidad que trasfiere los parámetros económicos a todas las esferas y actividades. Todos los actos que no se abocan a esa empresa de auto inversión se perciben como gasto, derroche o falta. Entonces, la inacción, el aletargamiento, el ocio están definitivamente mal vistos por la doxa. Wendy Brown, que continúa la línea de las investigaciones de Foucault, agrega otra característica a la razón neoliberal: la responsabilización, que consiste en asignar el peso moral a los individuos. Como capital humano el sujeto es el único responsable de sí mismo, dotado a la vez de agencia y de culpa. De este modo, la racionalidad neoliberal "asigna al trabajador, al estudiante, al consumidor o al indigente la tarea de discernir o tomar las estrategias correctas de autoinversión y espíritu emprendedor para prosperar y sobrevivir" (Brown 2016: 177).

Los jóvenes de los relatos experimentan diversos modos de la culpa por su incapacidad para insertarse en el circuito académico y en el mercado de trabajo, para construirse como una empresa exitosa y prosperar en ese camino de realización personal. Se auto infligen castigos y reproches, y además esta marcación de la responsabilidad es enfatizada por la mirada de los otros, sobre todo los padres. Como también la familia está regida por el principio de inteligibilidad económica, padres y madres sienten que su principal inversión, los hijos como capital humano, es una empresa en bancarrota. A veces les pesa el tiempo y la dedicación invertidos, que son

despilfarrados por estos jóvenes que no hacen nada con sus vidas. Por ejemplo, en la novela de Erlan, la madre del personaje le repite que es un "vago": "vos deberías hacer algo en vez de quedarte tirado en la cama mirando el techo" (2012: 118, 109).

Diego Sztulwark (2019) propone la figura de la "ofensiva sensible" para pensar cómo las técnicas de gestión de la sensibilidad constituyen una pieza central del dominio neoliberal. Considera importante resaltar hasta qué punto esta eficacia de la ofensiva sobre la sensibilidad nunca es total: "la formación de lo sensible es un proceso siempre abierto, desbordante, híbrido, en el que se juegan tanto procesos de subordinación como de creación propia de nuevas formas" (Sztulwark 2019: 29). En las narrativas, las corporalidades adquieren un lugar predominante, allí se inscriben los dispositivos de subjetivación y de gestión de la sensibilidad, y a la vez allí se producen los puntos de fuga, las disrupciones, que siempre son microscópicas. Los jóvenes de los relatos son cuerpos improductivos que se sostienen en su improductividad y hacen de los actos que no generan valor económico, los gestos de gasto y derroche, una forma de vida. Se obstinan en la amistad y en la hermandad como una política de lo común. Se entregan a acciones mínimas como la atención, el cuidado, la palabra o el silencio. En lugar de correr para invertir el tiempo, dejan que las temporalidades discurran y se pierden en la intensidad de las horas compartidas: "Podíamos pasar horas y horas así, en la improductividad total, acariciando la cabeza de su perro o mirando la calle en silencio desde las alturas de un décimo piso." (Libertella 2015: 24). En lugar de pretender ocupar un rol (social, sexual) y catalogarse, se dejan estar en continua indefinición: "Iván, como yo, como todos, andaba un poco desorientado en la vida" (Libertella 2015: 106).

La centralidad puesta en las corporalidades implica que la experiencia pasa, no tanto por los discursos y los signos que siempre resultan insuficientes, sino más bien por las disposiciones, las sensaciones y los contactos de los cuerpos. Los jóvenes se abisman a la exploración del deseo y se descubren en tanto cuerpos sexuados. Los varones se masturban: solos, con amigos, en su cama, en el baño del colegio, con las películas en VHS que alquilan en el video club, con las revistas, una y otra vez, y cuando no se masturban, hablan sobre ello con sus amigos, construyen un saber colectivo de la

masturbación.[121] La mayoría de los relatos narran escenas de iniciación sexual, intentos fallidos, tanteos, roces y fricciones, el advenimiento de diversos modos del placer.

Frente al poder de la razón neoliberal que todo lo contabiliza en términos de costo y beneficio, que incita a que todas las acciones sean rentables para la vida convertida en empresa, las subjetividades de los textos analizados eligen los actos antieconómicos, que no generan capital: la amistad luminosa, el goce libre de los cuerpos, la experiencia de la música, el cine y la literatura; la conversación amable, las discusiones encendidas como espacios para habitar, como estrategias de sobrevivencia. Apuestan a la creación de afectos, aunque no se gane nada con ellos, o quizás se pierda, vínculos que no pueden medirse, porque exceden los principios de inteligibilidad empresarial.

Frente al imperativo de consumir y atesorar cosas, personas, ideas, diplomas y cargos; los jóvenes intuyen que el sentido no viene envuelto como mercancía, sino que más bien se encuentra en otra parte, o asume la forma de la poesía, la pausa, o la repetición. En los tres casos que voy a analizar a continuación, se pueden observar modalidades disruptivas del cuerpo y de las relaciones entre experiencia, subjetividad y corporalidad. En *Estamos Unidas* de Marina Mariasch se trabaja la tensión entre el cuerpo normalizado y el cuerpo que se fuga de esa normalización. Los mandatos estéticos y los imperativos del consumo y la moda hacen del cuerpo de la protagonista una zona de reproducción de las normas culturales. Pero a la vez que se amolda a estos mandatos, el cuerpo se torna dispositivo de experimentación sexual y poética. En *En la pausa* de Diego Meret los vínculos entre cuerpo, escritura y memorias exponen el proceso en que se construye y a la vez se deconstruye la identidad. El cuerpo interrumpido es un cuerpo fragmentado, desjerarquizado y acéfalo, es aquel en que las apariciones de la pausa interceptan el discurrir de las determinaciones sociales. En los cuentos que componen los volúmenes *Velcro y yo* y *Literatura y otros cuentos* de Martín Rejtman, el cuerpo se vuelve repetición y a la vez dispositivo de desorientación, y la

[121] Aquí por supuesto que puede verse la concepción de la masculinidad que estudia Rita Segato, en aportes como *La guerra contra las mujeres* y *Contra-pedagogías de la crueldad*, donde expone que el mandato de masculinidad "exige al hombre probarse hombre todo el tiempo; porque la masculinidad, a diferencia de la femineidad, es un estatus, una jerarquía de prestigio, se adquiere como un título y se debe renovar y comprobar su vigencia como tal" (2018: 40). Pero a la vez puede leerse desde la genealogía de los anormales que historiza Foucault (2007), donde el niño masturbador es parte de un linaje de sujetos monstruosos que perturban el orden social. Lejos de pretender una lectura única, la presencia de la masturbación en los relatos se podría abordar desde distintas dimensiones y perspectivas, pero el tema excede las posibilidades de este capítulo.

compulsión a la subjetivación se ve desbaratada por el deseo de lo neutro. La literatura de Rejtman lleva las características desarrolladas a su mayor intensidad, proponiendo una poética extrema, porque no solo los cuerpos y las subjetividades de los personajes tienden a la repetición y a la desorientación, sino que también el relato como construcción narrativa comparte estas tendencias. En este sentido, Rejtman es, de todo el corpus propuesto, el exponente más radical.

5.5. Superheroínas con fuego en las botitas. El cuerpo poetizado en *Estamos Unidas* de Marina Mariasch

Estamos Unidas trabaja con las dualidades: unidas se refiere a la narradora y a su hermana, que comparten la trayectoria de su juventud y los avatares familiares; dos son como mínimo las temporalidades, porque se narra desde un presente que adosa una capa de sentido a las escenas del pasado —tal como describí en el segundo apartado de este capítulo—; el espacio es dual, entre el país y el extranjero, sobre todo Estados Unidos, que se anticipa desde el juego del título, aunque aparecen otros destinos de viaje de las protagonistas, como Brasil y Chile. Pero, además de estas dimensiones duales, que son las más evidentes, la figura de lo doble, lo escindido o dividido permite pensar la construcción de las subjetividades y los cuerpos en la novela.

Las subjetividades de las mujeres protagonistas están marcadas por muchos de los mandatos de la hegemonía neoliberal: los cuerpos se esfuerzan por conseguir adecuarse a la norma estética reproducida por la cultura de masas y por adquirir ciertos signos de pertenencia, como la ropa de marca, estar flacas y bronceadas, ciertos consumos de moda. Hay un interés por la mirada de los otros como la percepción definitoria en la construcción de los sujetos, un afán por agradar y satisfacer los estándares de esa valoración ajena. Esta preocupación a veces adquiere la forma del ocultamiento, para evadir esa mirada evaluativa, como cuando la hermana regresa de su viaje por Estados Unidos “bastante gorda” y no le avisa a nadie que está en la ciudad hasta que logra bajar varios talles a fuerza gimnasio, purgantes y laxantes. Otras veces, se monta un espectáculo para lograr la aceptación de los demás: luego del viaje a la nieve, como no lograron broncearse, se encierran una tarde a tomar sol de lámpara con las antiparras de ski puestas; luego de ir a California, planean decir que alquilaron un auto en Hertz como los padres de sus amigas.

La normalización de las subjetividades se empecina sobre todo con la delgadez extrema como horizonte de cuerpo deseable. Por eso la narradora siempre está controlando la alimentación: hace listas de lo que come y prueba todo tipo de dietas, sufre "trastornos alimenticios"; se considera a sí misma "gorda de la mente" (10, 54). El cuerpo se torna cuantificable, se mide en calorías, gramos y talles. Y todo se rige por comparación con las demás mujeres, el objetivo final es probarse la ropa de las amigas, hacer sesiones interminables de cambios de vestuario, entrar en el cuerpo de las otras. Por momentos parece haber cierta conformidad con su cuerpo: "Tenía la panza chata y podía ponerme el jean más chico y la remera cortada" (10), sin embargo, en general se experimenta una sensación de ambivalencia. Los cuerpos se desajustan de la imagen que devuelve el espejo, la gordura es un tormento sobre todo mental, las chicas nunca van a estar lo suficientemente flacas, siempre queda un kilo por bajar, la talla no llega a cumplir las expectativas: "sufría tener el culo, las tetas y la boca demasiado grandes" (55-56). Sobre todo, aparecen las contradicciones: "Sabía que estar flaca no significaba la felicidad ni iba a solucionar mis problemas: pero me prometí que si estaba flaca me compraba botas texanas" (15). Se intuye la falacia de los paradigmas impuestos por la moda y el consumo: la promesa de una felicidad que fatalmente no existe, la aspiración a un cuerpo con medidas inalcanzables, pero la insatisfacción permanece porque, aun con estas evidencias, la protagonista se somete a la dieta sin fin.

La subjetividad de la narradora atraviesa varias experiencias de frustración. Por un lado, el fin de la familia ya que, tal como anticipé, y como un rasgo compartido con algunos de los otros textos, la juventud de estas hermanas está marcada por la separación de los padres. El padre engaña a la madre con la secretaria más joven y se va a un país al otro lado del planeta.[122] La relación con el padre aparece marcada por la incomunicación, cuando logran llamarlo para tener noticias de él, se extiende en largas parrafadas sobre la política, la economía, las religiones del país donde vive, todas cosas que a ellas no les interesan: "frases que no nos decían nada, ni de él ni de nosotras" (24). Hay una falta de comprensión entre dos mundos infranqueables, el padre se aparta cada vez más, desentendido de la crianza de las hijas.

[122] Aunque el padre tiene algunas breves reapariciones, como cuando viajan a Brasil de vacaciones, junto con la joven novia que se permite hacer las cosas que a las niñas les tienen negadas.

La separación significa para la madre una bisagra y un proceso de cambios, si antes estaba en un estado de dejadez, fea, cansada, deprimida; luego, se aferra al juicio de divorcio y la pelea legal por la cuota alimentaria, el enojo tapa la tristeza. Entonces, la madre experimenta una transformación que oscila entre la angustia y el éxtasis, pasa de llorar con furia, hablar durante horas gritando cosas tremendas sobre el padre, a estar espléndida, salir con hombres, excitarse con amigas. Es una transformación también física que roza la exageración: muy flaca, demasiado quemada, con un olor denso a sexo y a perfume, sonriente y sensual, con su bata de toalla finita que siempre se le abre, o la ropa ajustada que le queda espléndida. Comienza a salir con hombres, más jóvenes que ella, y un variopinto catálogo de personalidades masculinas pasa por la casa: el que intenta transmitir cierta conciencia política poniendo los individuales con planisferios al revés para que vean a África y América del Sur en la cima del mundo, el que se encierra con la madre en la habitación a fumar marihuana, el que saca a las chicas a dar vueltas en la moto y les regala un conejo, el abogado que usa camisa con blazer de corderoy marrón y niega el número de los desaparecidos. Los varones son un ruinoso telón de fondo, pasan "como trenes suburbanos, a veces lentos, a veces rápidos" (26), cambian según la ocasión, se ven despreciables o ridículos, ninguno trascendente, ninguno demasiado importante, ni siquiera el padre.

La transformación resignifica la imagen de la madre, que se convierte en una mujer con sexualidad, con anhelos y pasiones, capaz de provocar la atracción de los otros, como cuando, en el viaje a California, es acosada por el encargado de un motel y deben salir huyendo: "Mamá ahora era una persona que podía conseguir una noche gratis de hotel a cambio de sexo." (40). Luce Irigaray (1985) postula que la imagen de la virgen-madre se viene proponiendo como ideal desde hace siglos, modelos de mujeres abocadas a la reproducción, al cuidado y a la servidumbre, sumidas en el silencio, que no perturban el orden de los hogares. Entonces lo que desgarra a las jóvenes protagonistas es el descubrimiento de la imagen de la madre que la cultura patriarcal prohíbe: la madre como sujeto de deseo y como sexualidad activa, con derecho al placer, y también con derecho al grito, al enojo y al llanto. Eso, que en un comienzo es motivo de crítica, cuando se demanda a la madre que se ve cansada y desarreglada, cercana a la vejez, luego, cuando se revierte, cuando se la ve atractiva y sexual, produce malestar. La figura de la madre genera adoración y revulsión a la vez.

La familia se concentra en la madre y las dos hijas, a las que a veces se suma la abuela, de modo tal que se reafirma una congregación de mujeres, quienes de algún modo se las arreglan solas, sin necesidad de los varones. Por ejemplo, en el viaje a California, la madre y la abuela van al sótano del banco y abren un cofre con bolsas llenas de dólares, diamantes, perlas y relojes, alquilan un auto con el que surcan las autopistas, a la vera de las costas del Pacífico. La abuela, "una persona, con nombre, pasaporte, y cuentas en el exterior" (37), es además la figura de la complicidad: las lleva a comprarse ropa de marca que siempre paga en dólares, les regala los bocaditos de copetín cuando hacen una fiesta en su casa.

La relación entre madre e hijas dista mucho de ser ideal, hay rivalidades y reclamos, se alterna todo el tiempo entre la desatención y los pequeños gestos de cariño. Si el padre es ignorado, por su inutilidad y su ausencia como figura formadora, la madre en cambio es fuertemente cuestionada: aunque nunca deja de estar en la casa y pelear por la cuota alimentaria, se la percibe como una mujer desbordada, que apenas puede consigo misma y con los intentos por reparar su vida. Se insiste, con un tono de reclamo, en que no le importa nada de las hijas, que las deja hacer cualquier cosa, mientras no la molesten. No se entera de nada, vagando "en el limbo del Valium y del psicoanálisis lacaniano", dice la narradora (32). Sin embargo, aún con las demandas, las quejas y las exigencias incumplidas, es en esta congregación de tres generaciones de mujeres donde se construye un legado y donde se descubre el amor hacia las otras como un vínculo necesario y vital. Es el espacio de los buenos y los malos momentos, de los recuerdos que se evocan entre risas, "como tontas y locas" (37), de los retazos de vida que se convierten en relato cuando se ponen en palabras los años de formación.

Los chicos con los que las hermanas establecen relaciones son más valorados que los varones adultos, son tiernos, lindos, delicados, cuidadosos, atentos. La mayoría de las veces no se les asigna un nombre, sino que se los denomina con una referencia genérica o alguna característica que los singulariza: "uno que me gustaba mucho", el dj del boliche, el florista de la esquina, "un chico del colegio", "mi novio nuevo" (15, 27, 69). Se equivocan o se mezclan sus momentos de aparición, o los lugares que asumen en la vida de la narradora, que dice algo sobre ellos y luego lo rectifica con la fórmula "en realidad": "Algunas noches iba a comer a la casa de mi primer novio. En realidad no era el primero, era el segundo, pero del primero prefería no acordarme.", "Tuvimos sexo

rápido y sin cuidado. Fue mi primera vez con un negro. En realidad fue la segunda, la primera había sido con el chico que vendía flores y droga en la esquina del colegio." (73, 62). Otras veces, se recuerda más su entorno que al sujeto en sí, características de su casa o de su habitación, los nombres y los rasgos de las personas de su familia.[123] Los varones son objeto de amor y de deseo, pero no dejan de ser efímeros, un poco descartables. Todos podrían ocupar cualquier lugar o haber sido otros, podrían alternarse o intercambiarse, son dignos de confusión o de olvido.

Esas relaciones significan para la protagonista una pedagogía del goce, son los momentos de iniciación sexual, los descubrimientos de la seducción y del erotismo. Y también una pedagogía del cuidado de sí, de los límites entre lo que se quiere hacer y lo que no, el conocimiento de lo que puede hacer mal, ultrajar, lastimar o herir.[124] En esas escenas de formación de la sexualidad, aparecen distintas figuraciones del cuerpo: el cuerpo como objeto de intercambio, como paga o medio para conseguir cosas; el cuerpo acosado, manoseado, o abusado; el cuerpo como sugestión, como deseo no correspondido, susceptible de ser ignorado, o despreciado. También se observa al cuerpo que se sustrae al goce o se reprime: la narradora habla de la torpeza de querer tocarse y no decirlo, o de que "no quería llegar tan rápido debajo de la bombacha" (16).

El cuerpo se construye modelado por los parámetros de la heterosexualidad normativa y según el imaginario falogocéntrico: la mujer destinada a ser objeto de la atención de los varones, la mujer que se queda con poca ropa como gesto de provocación, la mujer que insinúa, pero no es explícita, o avanza pero luego se detiene, porque es el varón quien puede ser activo y debe conducir la situación. Aparecen los cruces entre sexualidad y modos de la violencia: la repetida "guerra de almohadas" como un juego sexual, empujarse, tirarse un peluche viejo. "Agredir un poco era su manera de amar", dice la protagonista de su novio Fito (56).

[123] Por ejemplo, la casa de su segundo novio funciona como contraimagen de su propio hogar: Miriam, la empleada doméstica, prepara unas milanesas de pollo crocantes, y la madre, psicoanalista, conversa con ella sobre el estado psicológico de los parientes, todo funciona perfecto, allí la narradora "sentía más que en cualquier otro lado que no tenía familia" (73).

[124] Ejemplo de esto es cuando, en el viaje de vacaciones a Brasil, van a esquiar con dos brasileños y, luego, ya en su casa, la narradora se besa con el chico, pero al momento de tener sexo le dice que no quiere y se va. También en ese viaje, Bruno, el chico del bar de la pileta, que tiene "más de veinte y muchos músculos", le regala un trago dulce y dorado y como tiene que "pagarle" va hasta su habitación y tienen sexo rápido en su cama chiquita. Al día siguiente, cuando la narradora llega a la playa, ve que Bruno está con su hermana, de modo tal que ese verano aprende que "existe estar triste también en el paraíso" (61-62).

La primera relación sexual está codificada según el imaginario patriarcal y la heteronorma. La narradora anticipa: "El sexo, el amor y la política siempre fueron lo mismo." (53). Se desliza un dejo de ironía cuando recuerda su romance con "un nazi del colegio", llamado Adolfo, que toca *hardcore* y no quiere "saber nada del futuro" (55). El sexo se une con la política, con las grandes fechas del calendario nacional y los eventos dignos de conmemoración. En el aniversario por los cinco años de la democracia, van junto con Adolfo al recital organizado en la avenida 9 de julio, luego hacen el amor por primera vez. La iniciación sexual está modelada por la matriz cultural dominante, la luz y la claridad reponen las frases hechas, lo que se debe pensar y hacer, los eslóganes que suenan más bien a la generación de los padres: aquella pose que se quiere imitar para lograr un momento memorable, el sexo junto a la épica de los grandes acontecimientos políticos, en medio de la excitación por los festejos de una democracia incipiente, donde todo son promesas del porvenir. Pero a la vez el sexo resulta menor, es "pegajoso y tieso", según la narradora (57), que lo resume en dos palabras —cuando otras escenas se describen minuciosamente—; sexo del que no se tiene mucho para decir, más bien traducido en anécdota para contar al día siguiente a la mejor amiga en el baño de un bar. Si la claridad es la repetición de lo dado, la imitación de un modelo ajeno; lo destacable de *Estamos Unidas*, lo más genuino e intenso, adviene de noche, o dentro del túnel, la cueva, en lo oscuro —como veremos más adelante.

Irigaray considera que un modo del goce de las mujeres está programado, dentro de una cierta economía libidinal, según un orden fálico. En la novela, podemos pensar que ciertos ejercicios del placer, como el contacto entre los cuerpos en forma de fricciones y caricias, que no llegan a la penetración, fisuran determinado modelo normativo de economía libidinal, se sustraen del orden fálico para explorar/descubrir la singularidad del goce de las mujeres. Las experiencias más bellas y memorables suceden con la ropa puesta y además son poliamorosas. A veces, la alucinación se produce por el discurrir de las palabras, como cuando habla durante horas por teléfono, "acostada en la cama estiraba las piernas sobre la pared fría y la acariciaba" (16). Otras veces son contactos mínimos, besos blandos, roces pegajosos, frotarse, abrazarse, encuentros que producen un "efecto químico", un estado de limbo. Porque el amor es "una droga potente" (27).

Cuando su hermana está de novia con Fer, la narradora se mete en la cama con ellos, se lanzan almohadas, se tiran unos encima de otros y luego bajan juntos a desayunar. Fer es el niño para cuidar, adoptado por las tres mujeres —también la madre se ocupa de él, cuando, por ejemplo, le da de comer—, el compañero de los juegos sexuales entre cuerpos amuchados, acoplados y simbióticos. Otra forma del triángulo amoroso se da entre la narradora y sus amigos Matías y Esteban, con quienes pasa las noches, miran cine, se emborrachan o fuman porro. Cierta vez, se refugian en la habitación, se caen unos encima de otros, los cuerpos comienzan a luchar, a moverse juntos, entre roces y balanceos, en un "estar teniendo sexo con la ropa puesta": "No era nuestra primera vez. Pero era la primera vez que tenía una experiencia sexual con interés y con afecto." (47). La sexualidad se corre de la norma binaria y falocéntrica, los cuerpos fluyen para explorar otros modos del goce, que no se reducen a la penetración, sino que pueden ser un "estar teniendo sexo", una sensación suspendida en el tiempo: "la energía se nos había multiplicado y la sangre nos corría fuerte" (47).

Otro de los modos de intensidad del cuerpo es cuando se vuelve poético, cuando se construye una percepción inusitada y metafórica del mundo. "Me tiraba en el piso porque había aprendido que el calor sube y desde abajo las cosas se ven monumentales como yo quería que fueran." (9), cuenta la narradora. Es decir, se alteran las coordenadas que ordenan la percepción, se mira el mundo desde abajo, desde el piso, ópticas descentradas desde donde lo real se acerca más al sentido descomunal y sorprendente que tienen los sueños. Hay dos figuras que funcionan como registro sensible de la experiencia, que no se corresponden con un único procedimiento, sino que conjugan varios —imágenes sensoriales, usos metafóricos o metonímicos, sinécdoques— y que se constituyen como un tejido de múltiples conexiones diseminadas en toda la novela. Me refiero a la figura de lo negro y lo oscuro; asociada a la imagen del cementerio de restos y ruinas; y a la figura del fin, de la escena feliz finalmente malograda, construida a través de lo roto y de lo sucio, que se reactualiza en el fin de la fiesta, el fin de la familia y el fin de la amistad genuina.

El libro comienza con la pregunta "¿A dónde van los esqueletos de las montañas rusas cuando los parques de diversiones cierran?" (9), que surge por la visita al Ital Park, como una actividad frecuente de los años de juventud de la narradora. El interrogante se vincula con la constatación de que efectivamente el parque cerró, clausurado por un

accidente en el que murió Roxana Alaimo, una chica de 15 años, y en su lugar quedó el paisaje arrasado de la nada. El Ital Park, con juegos como la montaña rusa, los autos chocadores, el teleférico, el Samba, imitación de los parques extranjeros, invitaba a un modelo de ocio y consumo centrado en el vértigo, la aceleración de las sensaciones, el terror inducido por los monstruos y los fantasmas que acosaban a los paseantes en laberintos. Un paisaje electromecánico, recargado de rulos de metal, chispazos y luces de colores, que agoniza hacia 1990, anticipando el fracaso del modelo: el entretenimiento a merced de la gestión privada y el lucro, la desidia en el mantenimiento de las instalaciones, la corrupción en las gestiones de gobierno que no solo no controlaban la seguridad, sino que hicieron negocios con la concesión del predio; la diversión teñida por la tragedia y el luto. Por eso la pregunta por el destino de los restos de esos juegos majestuosos y opulentos puede leerse como la pregunta por el destino de los restos de la Argentina neoliberal: cuál será el cementerio que albergará las aspiraciones rotas, las promesas sin cumplir, el país en ruinas.

Además, la desaparición del Ital Park puede leerse como metáfora de la pérdida de la infancia, de los paseos recreativos de las familias, de las primeras salidas en grupo de amigos de la adolescencia. Los juegos desarmados se llevaron, a no se sabe dónde, los gritos, las complicidades, las risas y los ataques de pánico de las escenas de formación sentimental. Todo eso ya no está, un pasado perdido imposible de rastrear y recuperar, el cementerio de los "años felices". Entonces esta metáfora funciona como síntoma de la disolución de un proyecto de país, pero también de la desintegración de una subjetividad generacional, los jóvenes son los restos y despojos del modelo, un páramo de pastos secos condenados al olvido.

La figura de lo oscuro se anticipa desde el epígrafe —con el fragmento de *El diario secreto de Laura Palmer* donde una mujer sufre la violencia de un varón que aprieta su cuello hasta el límite del desmayo, cuando todo se le pone negro—, y luego es la más insistente a lo largo de la novela. Aparece en la visita de la narradora y sus amigos al Laberinto del Terror del Ital Park, donde está "todo negro". Dentro del túnel, intentan encontrar con los brazos algo para aferrarse, alguna referencia o sostén, pero solo tocan el aire, mientras escuchan gritos y sonidos de cadenas. Entonces, en la oscuridad, sin signos de orientación, la protagonista experimenta una sensación de incomodidad ante ella misma y su propio cuerpo: "Al final, el Laberinto del Terror era eso: encontrarte vos

solo con tu propia soledad, tu cuerpo de carne y ropa tres talles más grande o más chica" (11), el instante de alumbramiento del terror que significa estar creciendo y dejar de ser una niña.

Luego, aparece un varón "monstruo" —en otro momento también se denomina así a los varones heterosexuales: cuando se alude a que la hermana aspira a "salir con un hombre, con un monstruo" (19)— y sucede una escena de iniciación sexual:

> me agarró muy fuerte de la cintura y después pasó las manos por el resto de mi cuerpo, entre las piernas y por abajo de la remera. Habrá durado unos cinco segundos con música de un grito agudo y sostenido que venía de más allá. Yo estaba muda y apretaba los dientes. Me había dado terror como convenía pero también se me aflojaron las rodillas y quise entregarme a esas manos como a la plancha en una pileta de verano (11).

La oscuridad significa la suspensión de las normas, el abuso, el manoseo sin consentimiento ni acuerdo previo, los cuerpos de las mujeres susceptibles de ser tocados según antojo de los varones monstruosos. Por otra parte, Anahí Mallol, en su análisis de la obra de Marina Mariasch como una poética donde el yo lírico detenta un rol femenino que escenifica el género como performatividad, vincula este episodio de iniciación con un corrimiento de los velos de la infancia. Postula que el terror generado por ese episodio no proviene tanto del hecho de ser abusada, sino de "entrar en conocimiento de que la infancia se ha perdido definitivamente, y de que, en el proceso de ese duelo, un mundo conocido se derrumba y hay que construir otro, más difícil, menos seguro" (2018a: 58).[125]

[125] Anahí Mallol propone una aproximación a la poética de Marina Mariasch donde, no solo realiza un minucioso análisis de las características y los desplazamientos presentes en todos sus libros (Mallol 2018a), sino que además estudia la propuesta estética de Mariasch en vinculación con la denominada "poesía argentina de los noventa" y más específicamente con la poesía escrita por mujeres (Mallol 2004, 2016, 2018b). Según Mallol, en la poesía escrita por mujeres en los noventa se asiste a la emergencia de una voz que no se posiciona desde el lugar del reclamo feminista, ni desde la queja, sino que asume la particularidad de una voz sexuada que fluctúa lúdicamente entre diversas posiciones subjetivas, incluso las estereotipadas por la doxa (como las de la niña ingenua, la joven ansiosa de descubrir el amor, la madre que lleva a los bebés a la plaza) y puede jugar y divertirse con ellas (2018a: 52). Mallol postula que estas poéticas funcionan como vanguardia respecto a los presupuestos y las políticas feministas porque se corren de la visión trágica del hecho de ser mujer, tanto como de las posiciones de reclamo y denuncia, y logran configurar un espacio propio, lúdico, divertido que opera una crítica oblicua y certera de los estereotipos sociales (2018b: 15).

Además, la figura de la oscuridad significa la ambivalencia de las sensaciones, la suspensión de los juicios morales para dar rienda a la excitación liberada: la conjunción del placer con lo siniestro, el pánico de cruzarse con monstruos y fantasmas y a la vez desear que irrumpan, la muerte —prefigurada por el accidente en el Matter Horn— que da miedo y asco pero hace todo un poco más atractivo. De modo tal que el terror, anunciado en el *ticket* de la entrada, no se escinde del goce, perturba al mismo tiempo que fascina.

Los lugares de dispersión son privados, cerrados y oscuros. En la disco Rainbow, que frecuentan la narradora con su hermana, todo es negro: "las paredes pintadas de negro y los cubos que usaban las chicas para bailar, forrados con alfombra negra", los videos muestran "piernas de mujeres con medias de red también negras acariciando autos caros y largos como lanchas" (22). Lo oscuro va cubriendo toda la memoria, en lugar de destacarse otros componentes más predecibles del boliche, el foco está puesto en imágenes visuales de la negritud. Las mujeres, en este caso convertidas, a través de la sinécdoque, en unas piernas sujetadas por medias de red, equiparadas a los autos, aparecen como mercancías de deseo. El dispositivo del cuarto negro y cerrado va aumentando su estrechez, porque la narradora se recluye en la cabina del *disc jokey*. Ante la espectacularidad del boliche, la pista llena de gente, los bailes tipo desfile de las chicas, la narradora prefiere la experiencia de lo mínimo: la pequeña cabina-cueva, acurrucarse entre los discos, la oscuridad alumbrada con una linterna, un beso que preanuncia la experimentación sexual que luego continua en la casa del *disc jokey*.

Además, están las rutas y las autopistas, como elementos de enlace entre espacios cerrados, que también son caminos que se convierten en túneles, experiencia de la infinitud, de la velocidad y del peligro, de la inminencia de la muerte, cuando "los camiones pesados que venían de frente nos querían dar un beso en la trompa" —y aquí por ejemplo se puede ver el uso, también frecuente, de la animización (70). En oposición a la oscuridad y al miedo de la autopista, está el shopping al que llegan, con "la luz diamantina de las dicroicas y esa musiquita cómoda" que hace sentir como "en una bañera de agua tibia" (71). Todos los shoppings se parecen, con las mismas marcas de ropa, idénticos locales en el patio de comidas, símbolo del espacio cerrado autosuficiente que parece tener todo lo necesario para la satisfacción. La mayor parte del relato sucede en espacios cerrados de gestión privada, hay un vaciamiento de los

espacios públicos de sociabilización. El parque de diversiones, el boliche, el shopping, dispositivos de construcción artificial de las sensaciones, donde el régimen del mercado ya ha previsto qué se debe sentir: miedo, adrenalina, excitación, o comodidad y confort.

Tal como adelanté, la otra figura que funciona como registro sensible de la experiencia es la figura del fin, de la escena feliz que se estropea y fracasa, construida a través de lo roto y de lo sucio. En primer lugar, esto aparece cuando organizan una reunión por el cumpleaños de su hermana. La casa se va llenando de chicos de distintos años y divisiones, que deambulan por las habitaciones, se dan besos en el baño, tienen sexo en el sillón. Las paredes están atestadas de objetos que simbolizan la generación de los padres, los íconos de su magisterio intelectual y político: libros de Marx, cacharros precolombinos, primeras ediciones de Sudamericana. Los jóvenes sienten curiosidad respecto a ese legado: "Queríamos aprenderlos. Aunque en realidad lo que necesitábamos era saber dónde se terminaban, dónde venía alguien a decirnos basta." (33). Más que el mensaje de unos cuantos libros viejos, demandan una voz que pueda orientarlos, marcarles un límite hasta dónde llegar.

Ya avanzada la reunión, aparece Tomás, junto con unos amigos, a buscar seis bolsas de comida deshidratada que ganaron en un programa de televisión, porque las van a llevar a una villa, y se suceden una serie imprevista de destrozos:

> El amigo que estaba sentado en la mesada empezó a abrir las puertas de la alacena. Las tenía a la altura de su frente. Las abría y manoteaba lo que hubiera cerca, frascos de café, azúcar, galletitas. El paquete de harina se vino al suelo. Lo dejó ahí como una mancha de lavandina […].
> Adelante, cerca del hall, Tomás agarraba de a uno los calentitos que había preparado mi abuela y los tiraba por el aire como aviones de papel. Decía que era un sepulturero de la burguesía, algo así. Un amigo suyo se colgó de la lámpara del hall de entrada que enseguida cedió y provocó una lluvia de revoque (34).

Las chicas quedan paralizadas, sin saber de qué lado están, cómo deben reaccionar, cómo deben evaluar lo que está sucediendo. De modo tal que se ponen de manifiesto todas las contradicciones del sistema de creencias. Los códigos culturales que han sido parte constitutiva de su formación intelectual y sentimental —las películas que les ponían desde niñas, como *The Wall* y *La naranja mecánica*, para que tuvieran una visión crítica de las instituciones; las canciones que cantaban con furia en las excursiones

escolares, como “La marcha de la bronca” y “Para el pueblo lo que es del pueblo”—entran en desajuste con la experiencia tal como la están sintiendo. La película ya la habían visto, pero ahora que se convierte en vivencia propia, algo se vuelve incomprensible: “a nosotras nos ponía tristes pensar en mi abuela haciendo los calentitos, y en mamá y papá todavía juntos, pensándose a sí mismos como jóvenes intelectuales un poco revolucionarios y modernos” (35). La fiesta ha llegado a su fin, faltamente malograda.

El gesto de rebeldía de unos jóvenes que se sublevan ante los privilegios de clase y desacralizan los símbolos de la vida burguesa, según la formación intelectual insuflada por la generación de los padres, debería apoyarse y celebrarse. Sin embargo, en esta escena nada resulta digno de festejo, las jóvenes más bien sienten incomodidad, tristeza, nostalgia. La vivencia recobrada es difícil de nominar, la narradora debe echar mano de figuraciones poéticas: la harina como mancha de lavandina, los calentitos transformados en avioncitos de papel y la lámpara pendiendo como instrumental hospitalario. Imágenes de lo roto que dejan al descubierto las contradicciones de la clase media progresista, que repite los discursos políticamente correctos y que, cuando se acerca a una villa, es para llevar “esas bolsas que parecían comida para perro” (33).

El gesto vacío, la pose que se ve en estos jóvenes ricos, herederos del magisterio de los adultos “de izquierda”, se extiende como crítica a la generación de los padres. Los adultos, hippies que “navegaban entre la desprotección y el maltrato, que tenían amigos desaparecidos, que militaban de oído”, ahora han ocupado los cargos públicos, han devenido “yuppies de corbatas flacas” (29-30, 57). Los hijos, sujetos a las elecciones de los padres, crecen entre contradicciones que asumen como propias: el exceso de actividades extraescolares, los bailes de la clase de folclore con zapatillas importadas, izar la bandera con una canción de rock nacional. No hay legado heroico posible, porque los padres son la generación de la derrota y del fin de la lucha revolucionaria. Y a los hijos solo les queda entregarse a las ofertas del mercado: “A nosotros nos tocaba esto, consumir las mieles de la conquista, consumir. Éramos eso, consumistas de pop barato” (56-57).

Esta ruptura generacional y el carácter conflictivo que asumen los mandatos de los padres pueden vincularse con los postulados de Elsa Drucaroff, cuando observa, en la nueva narrativa argentina, la proliferación de situaciones de filicidio, construidas casi

siempre de modo metafórico o connotativo. El filicidio se constituye como una "mancha temática", que aparece en el ámbito privado como deseo o actividad filicida de los padres y también como pulsión político-social destructiva sobre la juventud, que no puede satisfacer el mandato de los padres progresistas que imponen "Sé rebelde (como fui yo)" (Drucaroff 2011: 335-336). Drucaroff aclara que estos imaginarios narrativos no hablan del deseo real de los padres sino más bien de lo que los hijos alucinan: "en los textos se deja entrever la convicción de los hijos de que los progenitores desean que ellos no existan" (2011: 339).

En segundo lugar, y de algún modo vinculado con este distanciamiento de la generación de los padres, aparece la imagen del fin de la familia, que recorre toda la historia posterior a la separación. Tal como mencioné anteriormente, la familia tipo se desmorona. Sin embargo, las hijas intentan modos de la reparación, pretenden siempre ser y parecer una familia "normal". Por ejemplo, quieren replicar el estereotipo de la cena como espacio de reunión familiar, pero todo resulta fallido, porque a esa hora la madre entra en estado de desconexión: "perdía el hilo y la mirada se le iba a un punto de la pared" (75). Otra vez, van a un restorán japonés en la Recoleta, pero de nuevo las expectativas se frustran, porque el mozo pasa y tira la cazuelita con salsa de soja en la blusa de seda de su madre. Cuando algo llega a su fin quedan marcas, daños que nadie puede arreglar, restaurar, ocultar; señas que permanecen. Post fiesta queda "la nube densa de la angustia" (35). Quedan los restos de la casa familiar rota, del sistema de creencias desgarrado, de la educación sentimental que se ha hecho añicos. Quedan las ruinas de una clase, porque se ha cortado la transmisión de su legado: sus aspiraciones, sus símbolos, sus banderas ya no significan nada para la generación de los hijos. El fin de la familia se torna una mancha indeleble, la camisa de seda de la madre, por más que intentan lavarla, nunca se puede terminar de limpiar. "Nadie reparó los daños. De tantos años." (35), confirma la narradora, con resignación.

Finalmente, el cuerpo poetizado de la protagonista se duplica en el cuerpo del relato, que también deviene poético. Figuraciones, imágenes, cadenas metafóricas, cuerpos que se trozan con sinécdoques, objetos que se animizan. Ejercicios de traducción a una percepción poética de la vivencia. El texto se construye como narrativa, con una sucesión de escenas que componen una etapa de la vida. La disposición de estas escenas sigue una línea de continuidad tempo-causal que otorga al relato un principio

de organización, que además se sustenta en la experiencia histórica y se puede datar con fechas: la novela comienza en el verano de 1990 y termina hacia 1995 en plena campaña de reelección de Menem. Sin embargo, esa organización cronológica, que es un afán de disposición lineal y narrativa del sentido, se ve continuamente fisurada por pequeños cortes e interrupciones del tiempo y de las significaciones. Escenas que se desatan de esa sucesión temporal irrumpen en el relato para llevar el curso de la narración hacia atrás, a modo de recuerdos de un pasado aún anterior al pasado que se evoca, o de proyecciones hacia adelante, donde se resuelven los destinos y se anticipa el porvenir. Pero a la vez la interrupción está efectuada por la organización de los capítulos, que tiene un efecto desconcertante sobre todo por algunas cuestiones: porque no se puede entender claramente cómo comienzan ni cómo terminan, con sus finales abruptos, para nada conclusivos; porque no hay enlaces claros entre ellos, ya que funcionan como irrupciones de la memoria, que no se pueden terminar de concatenar; y por el uso de títulos cuya significación no es transparente ni inmediata, sino más bien una disposición abierta a los múltiples sentidos, todos igualmente posibles, ninguno demasiado certero.

El cuerpo poetizado es el que no puede ubicarse en algún significado, función, valor, espacio o lugar. Es joven pero aún se siente niña, es joven pero desea ser adulta, "dejar atrás todo ese tránsito que era la juventud" (55). Es un cuerpo en devenir, en continua fluctuación, que acepta las ambivalencias, los destellos en medio de la oscuridad, la caricia del desamparo. Que cree en "el amor como un refugio" (56), y sabe que ese refugio tiene la intensidad de lo breve, lo pasajero, lo descartable. Una subjetividad, en tránsito, que deja que las palabras de una generación se le metan en el cuerpo, transformándolo en cuerpo poetizado, para contar la juventud en los años noventa, los comienzos del fin. Los años en el laberinto, donde "era todo negro, como el futuro de casi todos nosotros" (10).

5.6. Memorias de un idiota. El cuerpo interrumpido en *En la pausa* de Diego Meret

En *En la pausa* de Diego Meret desentrañar la memoria de la juventud es ensayar la escritura vivencial y a la vez construirse como escritor. La novela fue publicada en el año 2009 luego de haber ganado el Premio Indio Rico, certamen organizado periódicamente por el colectivo Estación Pringles, que en su edición del año 2008 estuvo

dedicado a la autobiografía de escritores menores a treinta y cinco años y tuvo como jurados a Edgardo Cozarinsky, María Moreno y Ricardo Piglia. En la recepción de la crítica académica y cultural se han privilegiado principalmente dos claves de lectura. Por un lado, la novela se considera parte del "giro autobiográfico" de la narrativa actual, más específicamente como "autobiografía literaria", sobre todo porque el eje de la rememoración lo constituyen los recuerdos de cómo el autor se convirtió en escritor (Giordano 2011). Así pues se han destacado los modos y las dificultades de la escritura del yo expuestos en el texto: la imposibilidad de narrar la experiencia (Giordano 2011, Gordon 2014), la ausencia de certezas en la reconstrucción de la vivencia y el escamoteo de datos referenciales (Lo Presti 2009, Fidalgo 2011, Gordon 2014). Y además todo lo relacionado con la autofiguración del escritor: la carencia de recursos y de herencia cultural, la literatura como vocación, los desvíos respecto de lo popular, entendido como estereotipo o filiación determinada por su origen social (Sarlo 2012, Giordano 2014); los gestos vinculados con la imagen de escritor, la circulación del primer libro y la iniciación a la escritura (Laera 2014). Otra clave de lectura predominante ha sido la relación con el contexto social y político de los noventa: la exposición del carácter letárgico, de la decadencia y de la vacuidad que signaron esos años, la pausa que provocó el menemismo en toda la sociedad (Acuña 2009, Gordon 2014).

Pretendo adoptar estas interpretaciones como horizonte de posibilidad y a la vez avanzar hacia otras líneas no del todo exploradas, que se relacionan con los motivos de interés de este capítulo: los vínculos entre el cuerpo, la escritura y la memoria, así como también los modos en que se construye y, en el mismo movimiento proyectivo, a la vez, se deconstruye la identidad. Tal como ha advertido la crítica, la subjetividad del narrador se confirma en torno a algunos núcleos reconocibles: ser joven en los noventa, ser un trabajador fabril, ser un lector audaz y un escritor reconocido; pero solo para explorar luego algunos modos de la desujeción y apariciones de la pausa que interceptan el discurrir de las determinaciones sociales e identitarias.

Según Nancy, en "58 indicios sobre el cuerpo", "un cuerpo es una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones"; cada uno de sus órganos tira para sí y desorganiza el todo que ya no consigue totalizarse (2007: 23). En *En la pausa*, el cuerpo rompe con la posibilidad del sistema armónico y de la unidad sintética, es un cuerpo desarticulado, una colección de fragmentos que se desmarcan

de las disposiciones jerárquicas de la cultura. Si el organismo que comanda el cuerpo es el cerebro, aquel que ejerce un control centralizado sobre los demás órganos, disponiendo el movimiento, las acciones, el pensamiento, las emociones y el lenguaje, es decir, la parte que permite organizar el todo y aprehender el mundo, según la concepción racionalista y cientificista dominante; en la configuración del personaje la centralidad se desplaza a otras zonas, apartadas, periféricas. Son los pies y las piernas los protagonistas de deseos, grietas, temores, cosquillas, dolores, estremecimientos, caricias, son éstas las partes generadoras de relato. Por ejemplo, el miedo que tiene el narrador de que su madre devore los dedos de sus pies mientras duerme marca la relación agregando un costado ominoso bajo la retórica del cuento de hadas: tanto es el pánico de que por las noches aparezca "La Bruja de los Dedos del Pie" que ni siquiera de grande deja de ponerse medias al momento de acostarse, como una artimaña que le sirve de escudo (19). Así como la laceración de los pies es la posibilidad del devenir sobrenatural de la madre, las piernas funcionan como metonimia de su faceta protectora: la madre significa para él "unas piernas a las que me podía abrazar y estar a salvo" (47).

También en ese sentido se puede leer el relato de los piques, esos bichitos negros que dinamitaron las plantas de sus pies cuando era chico, provocando una fuerte picazón. Si los cuerpos son para Nancy fuerzas situadas y tensadas las unas contra las otras (2007: 20), aquí se establece una conexión entre el narrador y esos seres microscópicos que invadieron sus pies y de los que no quería desprenderse. No solo le gustaba la idea de que se desarrollara en sus pies una congregación de piques sino que se enojó dos semanas cuando se los sacaron: "me hubiese gustado que los biopuntos conservaran un buen recuerdo de su estadía en mi cuerpo" (21). Por otra parte, cuando el narrador recuerda lo que más disfrutaba de la casa de su infancia, destaca un recuadro de tierra oscura y húmeda porque allí pasaba las tardes estudiando una admirable comunidad de bichos bolita. Cuenta que se relacionaba con esos bichitos en "una sintonía de amistad", que se los ponía sobre las rodillas y le hacían cosquillas (33). De este modo, se produce una expansión de las extremidades de su cuerpo hacia la naturaleza, recibe la descarga sensible que le producen cuerpos-otros, aquellos expulsados de la categoría de lo humano, seres diminutos o inferiores, como los piques, los bichos bolita, o la cucaracha petrificada en el marco de la puerta, que de alguna

manera le hace compañía. Esos son los momentos de felicidad que recobra su memoria, relatos de pies, piernas y rodillas que se dejan afectar por otros cuerpos, extraños, al límite del devenir animal, como una fantasía de metamorfosis. O recuerdos prefigurados como amistad con los bichos del jardín, comunión con lo feo, lo pequeño, lo execrable.

Por otra parte, también cuenta que es "una especie de 'lento'" y que está "limitado mentalmente", motivos por los cuales nadie tiene ninguna expectativa respecto de su desempeño intelectual –por ejemplo cuando abandona el colegio secundario no recibe ningún cuestionamiento ni exigencia: "supongo que a mi familia le resultaba natural que yo no pudiera estudiar" (31, 11). A esto se agrega el diagnóstico médico de una disritmia: por momentos su cerebro deja de funcionar correctamente y se tilda, generando las pausas que lo invaden en cualquier situación, en medio de un partido de fútbol y de un entrenamiento de judo, durante la compra de unos botones para una camisa. Así termina siendo catalogado como el "hermano retardado" o el "idiota de la familia" (48, 39). En este sentido, el cuerpo como colección de partes y miembros no solo desplaza su centralidad hacia los extremos, sino que además se muestra acéfalo. Las carencias y las negaciones pasan por las disposiciones de una mente cuyo funcionamiento se lentifica, se dispersa, se desconcentra o directamente se corta. Su cabeza, alterada la actividad neurológica esperable, por momentos parece decapitada, se interrumpe el ritmo cerebral, el pensamiento se desengancha, aparece la pausa. De este modo, su eje no es la mente-cerebro, símbolo de la racionalidad occidental, porque esa zona conceptualizada como dominante tiene en la auto-descripción del protagonista una configuración anómala. Además, su cuerpo se constituye como fuerza situada junto a otras corporalidades extrañas, desfasadas respecto de lo esperable según los parámetros de "normalidad": sus amigos son Wilson, un "enanito musculoso" que hace pesas todo el día y tiene un cuerpo anormal para su edad; Hernán, el niño paralítico que trepa a la casita del árbol sin usar las piernas, solo con un par de manotazos, porque sus brazos tienen "una fuerza descomunal" (25, 44). Un grupo de "deformes", con destinos fatales o insólitos.

Así como no hay totalidad ni unidad sintética en esta colección de partes nunca del todo ensambladas que es el cuerpo, del mismo modo funciona la proyección de la vida en el relato. La escritura es un cuerpo desmembrado, acumulación aditiva de retazos sin demasiada composición. Ante el discurrir del habla orquestada y pletórica de

la cultura, el narrador muestra un decir quebrado. Su relación con el lenguaje presenta algunas singularidades: no solo es callado y no le gusta hablar, sino que es tartamudo, desconfía de las palabras, las pronuncia mal, duda, se equivoca los verbos. Por lo tanto, la memoria es hablada, no mediante un desarrollo articulado y continuo, sino a partir del funcionamiento del fragmento, según lo entiende Barthes, "una serie pura de interrupciones", donde cada pieza se basta a sí misma y, sin embargo, no es nunca más que el intersticio de sus vecinas (1978: 102-103). Momentos que aparecen al modo de imágenes, según la lógica del corte, disrupciones de la continuidad narrativa y de la sucesión cronológica, "manchas existenciales" (37), garabatos borroneados que conviven todos juntos en un puro presente.

La geografía de la memoria se imagina como un "baldío" (72, 74), un descampado que contiene los recuerdos yuxtapuestos, como pedazos de lo roto, esquirlas desprendidas del pasado, trastos abandonados. Los años del menemismo se figuran como un pantano estéril y como un tránsito acelerado que no produce avances sino más bien inmovilidad. La esterilidad afecta lo que más importa al narrador, su afición por los libros: son los años en que deja de leer, el tiempo de la pausa en la lectura y la escritura, "una época de postergación" (11). El narrador y sus amigos están siempre en la calle, tomando cerveza, hablando, caminando, aún en invierno, muriéndose de frío. Se utiliza la figura de la fiesta que pertenece a otros, de la que se sienten ajenos y excluidos: "teníamos la sensación, y no sólo la sensación, de que la fiesta se estaba dando en otro lado, muy lejos de nosotros. Estábamos en una zona pantanosa alrededor de la cual brillaban pequeños paraísos" (12). Según el protagonista, los jóvenes se sienten como muñecos digitados por un "un titiritero bestial e invisible, que nos hacía caminar, hablar, nos exprimía la vida impiadosamente" (12). Afectados por un vacío, sin saber qué hacer de sus vidas ni qué les deparará el destino, las imágenes que prevalecen son las de sujetos en rápido deslizamiento que no saben hacía donde se dirigen: "como patinadores ciegos", "rebotando como *packmans*, contra las paredes de esa pista noventosa" (12, cursiva en el original).

Si bien parece que la subjetividad se identifica con las marcas compartidas por su generación, con los significados de "ser joven en los años del menemismo", a la vez se transmuta hacia otras configuraciones. En esta narración del yo opera fuertemente la auto creación de personajes dispuestos ante la mirada de los otros, impulso de

desujeción del cuerpo, dispuesto a hacer de sí una performance artística-ficcional continuada. De modo tal que, en el baldío de la memoria, recuerdo e invención se funden, volviéndose indistinguibles. Por ejemplo, su hermana lo disfraza de la niña Merceditas, con vestidos floridos, zapatos de tacón, colorete en las mejillas, y el protagonista se siente a gusto de ser una "muñeca gigante", incluso de dar una vuelta por el barrio luciendo su atuendo travesti (48). Ante Golo, conserje del hotel donde alquila una habitación para ir a escribir, se presenta como un personaje misterioso, con un sobretodo largo, un sombrero tipo galera y anteojos oscuros, y monta un acto de persecución, o se aparece con una bincha visera que le eleva el cabello como si tuviera el peinado de un trol. El narrador se empeña en captar la atención de Golo, en "alimentar su imaginación" y se divierte con el "malentendido" (49).

La juventud en esta novela se encuentra atravesada por el deseo manifiesto de ser lector-escritor de libros, esa es la identidad que el narrador se proyecta para sí. En el texto de Meret hay una conciencia evidente de que el escritor es aquel que es reconocido como tal por los demás, es decir del devenir público de la figura de escritor, de la puesta en escena, circulación y difusión de una imagen. Por ejemplo, se dice preocupado: "Hace poco cumplí 30 años y aún la mayoría de las personas que conozco no me considera verdaderamente un escritor." (31). Según Alejandra Laera (2014) los relatos del giro autobiográfico de los jóvenes escritores (Inés Acevedo, Laura Meradi y Diego Meret) permiten inferir que no habría escritor sin espectacularización de la imagen, del acto de escribir y de la propia escritura. Quizás por eso el narrador de la novela se inventa escenas de comienzos –como cuando le miente a Gilberte, la profesora de francés con la que se junta a traducir poemas, que el primer libro que leyó fue *El proceso*–, se busca un lugar para ir a escribir, intenta organizar estrategias y rituales de escritura. También por eso siempre que se le presenta la oportunidad dice que está escribiendo tal o cual cuento o que ha empezado tal novela. La mayor parte del tiempo habla de literatura; como si fuera una voz autorizada, proclama que "la única forma de entrar definitivamente en la literatura era a través de la poesía", o expone exageradamente "teorías oscuras, bien oscuras, de esas que en rigor no dicen nada" (43, 31), tal como lo haría un escritor, según su imaginario.

El protagonista se auto construye una identidad con figuras de distintas procedencias y tradiciones que se van superponiendo. Es el escritor proletario, que hace

una literatura “contra reloj”, figurada en términos de producción serializada, bajo lemas como “escribir lo que sea pero escribir”, que se reconoce, contento, como parte de un linaje de escritores obreros textiles –Andrés Rivera y Leónidas Lamborghini–; que valora su paso por la fábrica como años de iniciación literaria y a la plancha como el rincón industrial que le permitió escribir (31, 46, 62). Es además un romántico, aquel que si no escribe es “un infeliz”, que espera que aparezca “una palabra dibujada con mano de escritor”, con el trazo marcado por cierta excepcionalidad; que prefiere recordar la infancia porque, a la hora de escribir, “brota como si fuera un dibujo” (12, 53). Por otra parte, también es un vanguardista, que escribe con tiza sobre las puertas de los baños de la fábrica, poemas como grafitis, de publicación inmediata, que aparecen un día para que los descubran sus compañeros y se borran al día siguiente. Es el poeta que siente el deber de aliviar la realidad de esos obreros sumidos en la alienación, apagados y perdidos. Además, se presenta como un escritor convertido en artista plástico, que saca a la luz los poemas escarbando a través de la presión de formas alfabéticas contra una rugosa madera, tal como Miguel Ángel “veía la escultura atrapada en el mármol”; que crea a partir de la sorpresa y el error, como “el pintor que lanza sobre la tela un trazo que no esperaba” (63, 66).

Las imágenes de escritor son como trajes que se prueba y exhibe pero que finalmente se desajustan, le resultan incómodos, o al estar todos juntos, como reunión heteróclita de retazos que no terminan de zurcirse, generan cierta fruición no exenta de ironía. Porque lo que dice para fomentar su imagen de escritor luego, o por lo dicho anteriormente, se desdice. Por ejemplo, si le cuenta a Gilberte que su primera lectura fue *El proceso* de Kafka para darse aires de lector audaz, sabemos desde el inicio que su etapa de formación literaria estuvo signada por el *Martín Fierro*, el único libro que había en su casa, exhibido en el mueble del living como un adorno sofisticado, y también por la biblioteca de su abuela, donde convivían manuales de ajedrez y cosas de religión junto con las recetas de Doña Petrona. Entonces hay algo de pose que suena a mascarada porque las posturas que se montan luego se desmontan: se presentan esas imágenes, con un ímpetu de solvencia, y a la vez se cubren de vacilación. Como si no terminara de creerse esta identidad, como si formara parte de una de sus performances, y esta biografía literaria fuera una especie de “curriculum vitae”, algo que en definitiva le genera “risa” (32). Esta autobiografía fabulada deconstruye la imagen de escritor como

acumulación de saberes y potencialidades, como disposición de una singularidad, para dejar al descubierto, bajo una pulsión sarcástica, al escritor como defecto y carencia: como el idiota consumado, con un cuerpo acéfalo, que creció en una "casa de un solo libro" (9), a punto de repetir preescolar y también segundo grado, que tiene negada la posibilidad de pensar, que no comprende la filosofía kantiana ni los poemas de Mallarmé, que tartamudea, temeroso del lenguaje y desconfiado de las palabras.

Finalmente, si algo ha despuntado su potencialidad es la idea de la pausa, lanzada desde el título y retomada en distintos planos del texto, de modo explícito o alusivo. En principio, la pausa se asocia con la disritmia que le diagnostican al protagonista de chico, tal como mencioné anteriormente. Pero además se abre un amplio abanico de interpretaciones: la pausa como una estrategia que expone el carácter letárgico de los años del gobierno de Menem (Gordon 2014), la pausa como inacción proletaria, en relación a las condiciones de la militancia obrera durante ese periodo (Gordon 2014); la pausa como una apertura en la linealidad argumental e histórica (Gordon 2014, Laera 2014), la pausa como condición del trabajo fabril, relacionada con la alienación y el automatismo (Sarlo 2012, Gordon 2014); la pausa como los años de distanciamiento en la relación con su padre, la pausa como escapes-viajes experimentados por el narrador, en la orilla del río Paraná o en el banco de una plaza. Además, están todas las vinculaciones de la pausa con la escritura: narrarse para salir de la pausa, para interrumpir el espesamiento de la vida sin sentido (Giordano 2011), pero también la escritura como pausa que escancia el ritmo del trabajo fabril (Laera 2014), que permite proyectar la suspensión sobre el mundo de las necesidades y el trabajo (Giordano 2011).

Sin embargo, pretendo suspender esta proliferación de significados de la pausa, este campo de resonancias metafóricas, para volver a su orientación más directa y literal. La pausa como el momento en que se interrumpe el correcto funcionamiento del cerebro; ese estar, en medio de cualquier situación, sin previo aviso ni planificación, "con la mente detenida y como mirando una hoja lisa, grande, una cartulina descomunal y en blanco" (39). La pausa como un "principio de inexistencia momentánea" (39), instante en que el sentido, en lugar de multiplicarse o esparcirse, se acalla, se pone en huelga. La pausa como la "exención de sentido" que propone Barthes en *El imperio de los signos* y que, según la recuperación que realiza Nancy, es una de las expresiones ensayadas por este autor para intentar abrir la vía a otra escucha del sentido, para

designar el resultado de la operación zen de suspenso, de detenimiento o de despojo de la significación. Nancy rastrea la aparición de esta expresión en escritos posteriores de Barthes, donde interpreta que una "exención de sentido" pone en juego "una maniobra de desorientación de la occidentalidad significante" (2008: 209).

Son muchas las escenas de la narrativa argentina de las últimas décadas donde los personajes, y a través de ellos la literatura, aspiran a rozar la "zona informulada" de lo todavía no significado por la cultura (Saer 2004: 14), el momento en que el pensamiento –ordenador y clasificador– se acalla y se pone en pausa.[126] Esa especie de deseo, que asume muy diversas figuraciones en la literatura, es una aspiración quizás nunca del todo consumada en los personajes, o alcanzada solo al modo de un destello, un instante fugaz que enseguida se difumina y rara vez vuelve a acontecer o a reiterarse. En cambio, para el protagonista de *En la pausa*, ese deseo funciona como una fatalidad, es parte de su constitución neurológica y síntoma de una larga serie de carencias y limitaciones. Si los personajes de la literatura aspiran a la experiencia de la pausa, el narrador de Meret parte de esa vivencia, que vuelve y se le repite esporádicamente, y transforma ese designio fatal en materia de productividad literaria. Retoma ese momento de "exención de sentido" para colmarlo de múltiples signos culturales, y de algún modo traiciona a la pausa, la pone a diseminar significados, echa a andar la producción del pensamiento y la avidez de interpretaciones. Sin embargo, cuando da con su recuerdo fundamental, una escena en la ruta a bordo del fitito verde de su madre, en pleno deslizamiento, los ojos de luz en luz, al borde de la incandescencia, remeda el funcionamiento epifánico de la pausa. También cuando figura la lectura como iluminación, donde lo importante no es la comprensión del extenso tratado filosófico, del que no logra entender más que cinco o seis palabras, sino las "terribles revelaciones" que brotan inminentes, como "sacudones de sentido", y que al instante se evaporan (15). Entonces entre lo demasiado significado y el sentido suspendido se tejen las posibilidades de este ejercicio literario

[126] Por ejemplo, se puede mencionar el cuento "El hombre 'no cultural'" de Juan José Saer, donde Tomatis recuerda a su tío farmacéutico, aficionado a la filosofía, que dedicó los últimos años de su vida a la búsqueda interna del hombre no cultural, una especie de viaje al fondo de sí mismo, bajo la apariencia de largas horas de reposo, en el fondo del patio, para dar con "la franja incierta en la que, durante un lapso incalculable, la repetición del modelo todavía no había comenzado" (Saer 2004: 13). Se pueden agregar los momentos epifánicos en los personajes de "Un hombre amable", *Los acuáticos* y muchos otros relatos de Marcelo Cohen, muchas veces vinculados con la conmoción que producen el arte o la naturaleza, así como también las escenas del despertar o las interferencias en el claro discurrir de la conciencia de los personajes de *El aire*, *Los planetas* y otras novelas de Sergio Chejfec.

de memoria. Entre la consolidación de una identidad y la disolución de las auto-figuraciones, entre el discurrir proliferante del imaginario y los cortes que interrumpen la continuidad del discurso y del pensamiento, tal como aparece, de imprevisto, la pausa.

5.7. Deseos de lo neutro. La poética extrema en "Barras" y "Literatura" de Martín Rejtman

El cuento "Los argentinos", del volumen *Velcro y yo* de Martín Rejtman, comienza con la escena de Javier, un chico de dieciséis años, nadando en una pileta. El narrador se detiene a describir las sensaciones que tiene el personaje:

> Recién después de treinta y cuatro largos Javier empieza a perder la conciencia. Le pasa siempre igual; duda de sí mismo cuando está exhausto, cree que esta vez no va a poder resistir, pero en el largo treinta y cuatro ya no tiene peso, se vuelve más liviano y la tensión desaparece. Sus movimientos continúan otros movimientos; eso es lo que lo mueve, y no su propio esfuerzo. Al mismo tiempo se olvida de pensar. Así como lo mojado deja de parecerle mojado porque pierde relación con otras cosas, después del largo treinta y cuatro los pensamientos dejan de ser pensamientos y lo único que existe es su respiración (2011: 165).

La acción de nadar se sostiene en la reiteración —nadar del mismo modo por el mismo carril—, pero solo al llegar al largo número treinta y cuatro se produce el efecto de pérdida de la conciencia, la suspensión de los sentidos y de la voluntad. El cuerpo racional —con pensamientos, intenciones, presiones— cede paso al cuerpo devenido materialidad: el cuerpo ya no pesa, se mueve solo, sin necesidad de esfuerzo, está liviano porque los pensamientos dejan de ser pensamientos, porque se ha quedado solo con su respiración. En este capítulo, propongo que este registro de lo sensible, el cuerpo como pura materialidad, es el horizonte de subjetividad al que aspiran los personajes de los cuentos de Rejtman. Insisten en el cuerpo como repetición, porque intuyen que los actos reiterados, lejos de ser mera reproducción de lo mismo, son el umbral para esos breves estados de desujeción.

En general, la crítica ha compartido la opinión de que la literatura y el cine de Martín Rejtman muestran, como muy pocos o de modo inaugural, las transformaciones

culturales e identitarias de la última década del siglo XX. Se suele afirmar que en la literatura de Rejtman "latió la realidad social de la Argentina de los años noventa", "se advirtió sobre lo que estaba por venir" (Drucaroff 2011: 125).[127] Según Beatriz Sarlo (2003), algunos films de Rejtman –*Rapado*, *Silvia Prieto*– hablan del lugar que ocupa el trabajo en ese periodo: la precarización, las ocupaciones propias del mundo del postrabajo, la alienación.[128] Sarlo observa sobre todo cómo el mundo del trabajo se ha debilitado como espacio de identificación para los jóvenes que aparecen en esta narrativa. En *Rapado*, el joven no construye su identidad en función de sus estudios o sus perspectivas futuras: "carece del tiempo del proyecto" (Sarlo 2003: 129). Sarlo enfatiza que la literatura de Rejtman exhibe cómo los jóvenes quedan a la deriva, destinados a las ocupaciones propias del mundo del postrabajo —como la protagonista de "Barras" que es cajera de un supermercado—, que "no hacen a la identidad del sujeto, no le proveen un suelo que los constituya" (2003: 134).[129]

[127] Martín Rejtman es cineasta y ha realizado algunas de las películas emblemáticas de lo que se denomina "nuevo cine argentino", como *Rapado*, *Los guantes mágicos* y *Silvia Prieto*. En esta Tesis, voy a considerar su obra literaria, sin establecer vinculaciones con su producción cinematográfica, porque un análisis comparativo de ese tipo excede los objetivos propuestos. Para un estudio del cine de Martín Rejtman se pueden consultar: *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* de Gonzalo Aguilar (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010), *Nuevo cine argentino* de Jens Andermann (CABA: Paidós, 2015), *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias* de Agustín Campero (CABA: Los Polvorines, 2014), *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*, editado por Emilio Bernini (Buenos Aires: EUFyL, 2018) y los artículos de Atilio Rubino (2021, 2022). Para un estudio relacional del cine y la literatura de Rejtman, se pueden revisar las contribuciones de Atilio Rubino (2014, 2015, 2019) y Rocío Gordon (2011, 2017).

[128] La noción de "postrabajo" se utiliza para caracterizar las transformaciones del mercado laboral y del trabajo como espacio social de formación de las identidades, que se producen sobre a todo a partir de los años sesenta en América Latina. Según María Milagros López (1995, citada en Ferman 2009), la sociedad postrabajo estimula la emergencia de modos de vida que no presuponen la centralidad del trabajo, o del aparato reproductor que sostiene el trabajo, para los individuos, las familias y las comunidades. De modo tal que se constituye una subjetividad cuyo reclamo de derechos, necesidades, placeres, dignidad personal y autovaloración están fuera de la estructura del trabajo asalariado. Claudia Ferman (2009) señala entre las principales tendencias de este proceso: la reducción drástica de la tasa de participación laboral, el crecimiento acelerado de las economías informales (entre las que incluye el comercio de drogas, de sexo y de armas), los desplazamientos y la migración permanente a los centros hegemónicos regionales de la globalidad, el crecimiento de la vigilancia hacia las masas "subocupadas", la inestabilidad económica como regularidad y no como excepción.

[129] Esta línea de interpretación que analiza la experiencia generacional y la caracterización de personajes como autómatas, sumidos en la inercia, la parálisis, que parecen estar a la deriva o deambular por la vida, es predominante en las lecturas sobre la literatura de Rejtman y puede encontrarse en otros aportes de la crítica (Caresani 2012, Gordon 2011, 2017; Pérez Calarco 2010, 2011). Por otra parte, Graciela Speranza (2005) vincula los textos de Rejtman con los "nuevos realismos" de la literatura argentina de las últimas décadas. Esta autora propone que actualmente, ya sepultada la ambición ingenua de imitar la realidad, tenemos nuevas vías de exploración de lo real, donde aparece la sospecha de su carácter insólito y singular. Retomando la noción de Clément Rosset, Speranza propone que la literatura de Rejtman, así como también la de Muslip, ensayan un "realismo idiota": una variable del realismo que intenta acercarse

Elsa Drucaroff postula que la narrativa de Rejtman "es la primera representación realista de adolescentes y jóvenes de los años noventa" (2011: 122) y además es un antecedente de la mancha temática que denomina "jóvenes que viven como muertos", que tiene una importante línea de continuidad posterior. Estos personajes deambulan como fantasmas, "dolorosamente vaciados por una Historia que no ha sabido tejer para ellos continuidad y transmisión" (Drucaroff 2011: 123). Según Drucaroff, como se han roto los puentes intergeneracionales, como los mayores no pueden ofrecer un piso claro y firme, o una causa por la cual luchar, los jóvenes se encuentran condenados a una errancia involuntaria, sin dirección ni rumbo. Los jóvenes "no pueden escapar de la dimensión que habitan, de un mundo donde no parece haber forma de dirigirse realmente a algún lado que valga la pena" (Drucaroff 2011: 324). Están arrojados a un deambular sin esperanzas, rasgo que Drucaroff denomina como "errancia fantasmal", que nace con la literatura de Rejtman y luego se constituye como una característica central de la nueva narrativa argentina (Drucaroff 2011: 325-329).

Sarlo enfatiza el interrogante sobre cuáles son los principios de identificación en ausencia de grandes principios, demarca el proceso por el cual ni el mundo del trabajo ni el estudio ni los espacios urbanos pueden ofrecer anclajes para la identidad de los jóvenes en la narrativa de Rejtman. Drucaroff observa cómo la literatura de este autor prefigura una generación a la deriva, signada por la apatía, la falta de voluntad, destinada a una errancia fantasmal. Ambas mencionan la ausencia de proyectos o causas, el tiempo que fluye sin sentido, porque se ha roto el devenir histórico y porque no hay perspectivas de futuro. Estas lecturas permiten sospechar cierta nostalgia por una sociedad donde las ocupaciones, los espacios y los proyectos son núcleos firmes para la construcción de las subjetividades, donde la identificación necesita de principios reconocibles y estables, donde la temporalidad, teleológica y lineal, permite situar los orígenes, los puntos de partida y los puntos de llegada, vislumbrar un destino hacia el cual dirigirse.

a lo real "en su carácter insólito, singular, único, incognoscible, sin espejo y sin doble" (Speranza 2005: 22). Esta interpretación, que relaciona la obra de Rejtman con las discusiones del realismo, había sido anunciada por Sarlo —al postular sobre *Silvia Prieto*: "plantea que se puede hacer una representación que capte la verdad de una situación, de una serie de personajes y de un periodo, sustrayéndonos a las formas típicas del costumbrismo y del realismo" (2003: 141)— y se prolonga en contribuciones posteriores (Caresani 2012, Pérez Calarco 2010, 2011).

Sin embargo, allí donde ciertas lecturas críticas parecen impelidas por un deseo de "normalidad", la narrativa de Rejtman explora más bien un "deseo de lo neutro" (Barthes 2004), de modo tal que los sistemas de normalización, las gramáticas de la cultura y los dispositivos de producción del sentido se experimentan como opresiones a suspender, resquebrajar o destituir. Las subjetividades muestran la posibilidad de desidentificación como potencia afirmativa, es decir los instantes en que la desujeción acontece son los momentos de verdad y los más plenos contactos con el mundo. No hay anhelo de un espacio-tiempo mejor, más estable y seguro: el tiempo de las identidades definidas y de los roles sociales establecidos. Hay una suspensión de las temporalidades y las identidades tal como se conciben en ese proyecto teleológico donde los sujetos ocupan un lugar, reconocen hacia dónde dirigirse y saben cómo actuarán, cada día de sus vidas, para lograr sus metas.

En *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France (1977-1978)*, Roland Barthes define lo neutro como cualquier inflexión que esquive o descalabre la estructura paradigmática y opositiva del sentido, y en consecuencia apunte a la suspensión de los datos conflictuales del discurso (2004: 277). En esta dirección, lo neutro es todo aquello que desbarata el paradigma. Barthes entiende el paradigma, siguiendo la perspectiva saussuriana, como el motor del sentido, es decir, la elección de un término contra otro, para producir sentido y darlo a consumir. El paradigma se organiza por oposiciones de los términos y por binarismos: "Elegir uno y rechazar otro es siempre sacrificar algo al sentido" (Barthes 2004: 51). De modo tal que el paradigma es para Barthes una amenaza cercenadora y disciplinadora.

En el cuento "Barras" son dos las figuras que pueden vincularse con el título y que reaparecen a lo largo de todo el relato: el código de barras de los productos del supermercado donde trabaja la protagonista y la barra de gimnasio que tiene colgada en su departamento. La poética de Rejtman suele trabajar con la figura del doble, la duplicación de personajes, acciones o atributos, y esto se combina muchas veces con el procedimiento de la repetición. En "Barras", que puede pensarse como prototipo de la literatura del autor, ambos recursos aparecen especialmente acentuados. Si el paradigma se organiza por binarismos, aquí lo doble desbarata lo binario, porque no son pares de opuestos, donde se debe elegir uno para producir sentidos, sino que son pares

intercambiables, que además pueden coexistir, donde más que a la asignación y estabilización de los sentidos asistimos a la fluidez de lo mudable.

El código de barras funciona de manera más inmediata como símbolo de un mundo regido por el consumo de mercancías que pasan continuamente por el aparato decodificador, y a la vez de los cuerpos devenidos mercancías que se venden por un mínimo salario en el mercado de trabajo. Los cuerpos mercancías se usan y se tornan rápidamente desechables si no dan el rédito esperado. Aliadas por la necesidad de sobrevivencia en un sistema hostil, Analía, la protagonista, y Marta, una nueva cajera, se hacen amigas. Ambas saben que lograr el aprendizaje eficaz, mejorar los tiempos y agradar a los clientes son los únicos modos de subsistir en el supermercado, y que eso puede volverse materia de aprendizaje. Pero la reproducción de la matriz de eficacia a veces falla: la nueva cajera no logra avanzar y es inmediatamente descartada por la empresa.

El cuerpo convertido en mercancía afecta el registro de lo sensible, por eso las cajeras del supermercado no pueden deshacerse del sonido del código de barras aún luego de finalizada su jornada: "El ruido del sistema electrónico que lee el código de barras la sigue incluso cuando sale de trabajar. Suena una bocina y lo escucha, al colectivero se le caen dos monedas y lo escucha." (42). Pero a la vez el gesto automatizado de pasar los productos y el sonido del código es el acto repetido que posibilita el pensamiento, como si se desdoblara la sucesión mecánica del cuerpo de sus digresiones interiores: "Una tarde Analía reflexiona mientras pasa los productos por el lector de código de barras de la registradora del supermercado, y vuelve a casa decidida a desatornillar la barra metálica del pasillo" (45).

La crítica suele resaltar que en la literatura de Rejtman se desarticulan la sucesión lógico-causal de los acontecimientos y la motivación de las acciones. Por ejemplo, Speranza dice que en los cuentos de *Literatura* observamos la notación de una realidad regida por el azar de los encuentros y desencuentros, donde "los personajes se entrecruzan como zombis", y "la narración avanza en encadenamientos de acciones inconsecuentes" (2005: 22). Gordon habla de una "estética de la inercia" para pensar la obra de Rejtman, donde observa "una movilidad generada por una concatenación de eventos, pero que no tienen ni causas ni finalidades concretas", un movimiento sin dirección fija, sujeto a un automatismo y una falta de móviles, "como si funcionara una

lógica de casualidad más que de la causalidad" (2011: 290, 294). Sin embargo, en *Barras*, así como en otros cuentos, no hay ausencia de motivación o de organización lógica, sino que se observa otro procedimiento: aquello que organiza la sucesión de las acciones es un elemento aleatorio, nimio, supuestamente intrascendente, que se torna dominante y produce los encadenamientos de causas y efectos. No se suplanta la lógica causal por un predominio del azar, hay una disposición de causas y de efectos, pero los elementos que promueven esa concatenación no son los predecibles según el sistema de expectativas, o según las jerarquías que establece el orden del mundo. En el cuento, la barra de ejercicios colgada en el departamento funciona de esta manera.

Cuando el hermano Leo se muda con la protagonista lo primero que hace es utilizar la barra: "se cuelga como un mono pero no puede hacer ni una flexión. 'Siempre fui un débil'", le dice a Analía (43). Su hermana se siente responsable por él y quiere fortalecer la relación, por eso piensa una actividad para compartir, vinculada directamente con la fascinación que despierta en Leo la barra metálica desde el primer día: le propone anotarse juntos en el gimnasio del barrio. Esta ocurrencia de Analía, quizás impensada para Leo, se transforma en un acontecimiento bisagra en su vida: la barra motiva la participación en el gimnasio y este espacio de pertenencia habilita nuevas configuraciones de la subjetividad. Allí Leo consigue un trabajo como recepcionista, conoce a su novia, arma un grupo de amigos, su cuerpo cambia y también su alimentación y sus rutinas.

La hermana se ubica en un rol de guía y referente respecto de Leo, no solo desarrolla una serie de actos de protección y cuidado, sino que además pretende desplegar cierta pedagogía: primero lo acerca hacia el gimnasio y luego quiere distanciarlo de ese modo de vida, desviando su atención —le propone estudiar un arte marcial— y luego con una crítica directa y mordaz: "los de mi generación […] lo que más queríamos era tener un grupo de rock; ustedes en cambio sólo quieren tener un grupo de músculos", "Más que flexiones, a vos te vendrían bien reflexiones" (45, 46). Y hasta se decide a desatornillar la barra metálica del pasillo, como si fuera la causa de todos los males. Sin embargo, encuentra a su hermano concentrado, contando sus flexiones, y mira desde abajo su transformación: sus músculos endurecidos y con una forma más redondeada, la espalda que se ensanchó y las piernas que se fortalecieron. No puede sacarla, la barra continúa movilizando el relato.

Cuando Leo cuenta su decisión de mudarse junto a los amigos del gimnasio, a Analía se le llenan los ojos de lágrimas: “Le entristece volver a quedarse sin familia” (53). La protagonista no se relaciona con sus padres, que dejaron de tratarla cuando aceptó el departamento de su tía como única heredera. Su padre la llama cuando no está y le deja mensajes absurdos en el contestador, informaciones sobre lo que va sucediendo en la familia, avisos que no esperan respuesta. Entonces la partida de Leo, con quien tiene una relación más bien maternal, replica en su interior aquel episodio de desafiliación —aun cuando vayan a ser vecinos y a verse frecuentemente. Para distender la situación, David, el contador novio de Analía, propone realizar una fiesta de despedida. Durante la celebración, la barra se convierte en centro de atención y de algún modo anima la fiesta: “En el pasillo, en vez de esperar en fila para el baño, los invitados hacen fila para subirse a la barra metálica. Se cuelgan de a dos y hasta de a tres, y hacen demostraciones de destreza y musculatura.” (54). En un momento de la noche, Leo y cuatro amigos hacen una exhibición colgados todos de la barra, la fiesta se detiene —se apaga la música, se produce un silencio— para mirar esta performance, las flexiones se suceden con una coordinación prácticamente perfecta, el público aplaude entusiasmado, hasta que se produce “un suspenso sin sentido”: “Los que observan los ejercicios contienen la respiración como si la repetición de los movimientos y la simultaneidad del esfuerzo fueran a producir algo más, algo inesperado y desconocido.” (55).

En vinculación con la escena de “Los argentinos” recuperada al comienzo, aquí también la repetición de movimientos idénticos, coordinados y simultáneos augura el advenimiento de algo nuevo. La repetición no funciona como reproducción, sino como la disposición del cuerpo que entregado a su materialidad advierte la posibilidad de un corte en la serie mecánica de lo mismo. Sin embargo, todo se malogra porque la barra falla, no resiste el peso, se derrumba y los cinco gimnastas caen al suelo al mismo tiempo. Este es el instante en que las dos barras que organizan el relato se reúnen en el fluir de conciencia de la protagonista: “En el momento del desplome, Analía, que se está sirviendo un whisky, cree oír el sonido que hace el lector de código de barras en la caja registradora del supermercado.” (55). Fin de la fiesta, quedan los escombros causados por el derrumbe de la barra metálica, quedan los vestigios, vasos vacíos y botellas tiradas, que nadie se ocupa de limpiar, quedan las sobras del servicio de lunch, que

Analía comparte con su amiga el día siguiente cuando la invita a cenar, para mitigar los signos de la ausencia.

Los objetos se vuelven determinantes y tienen un protagonismo al nivel de los personajes, de modo tal que muchas veces son ellos los que motivan las acciones y desplazan los sentidos. No solo la barra funciona de esa manera, también lo hacen el ropero y la peluca. La noche siguiente a la fiesta, tal como adelanté, Analía invita a su amiga a cenar y luego, un poco borrachas, se meten en la habitación que era de la tía, antigua dueña del departamento. Es el cuarto secreto, que siempre se mantiene cerrado con llave, y que al abrirse se revela completamente vacío, el único ornamento es un espejo gigante que ocupa toda una pared. Analía introduce la llave en la cerradura del espejo, que resulta ser un enorme placard repleto de objetos que fueron de su tía: ropa, bijouterie, un maletín de cosméticos, una caja de cartón cilíndrica que contiene una peluca de rulos color lila.

Son dos las puertas cerradas y secretas que se abren sucesivamente, como un espacio dentro de otro, como un portal que habilita la transmutación, que les permite disfrazarse y ser otras, remedando de algún modo la lógica de los cuentos maravillosos. Pero a la vez, hay otra puerta más para franquear, el maletín de cosméticos está cerrado con llave y es la barra metálica la que permite abrirlo, cuando la utilizan para dar un golpe fuerte y contundente en la cerradura, de modo tal que nuevamente ese objeto funciona como propulsor de la acción. En el maletín no solo hay maquillaje, sino también unos frasquitos de plástico, con pastillas de varios colores, tranquilizantes o anfetaminas, que las dos amigas consumen. Se visten con ropa de otra época: minifaldas bien ajustadas, zapatos turquesa con plataforma, colgantes y collares de perlas falsas, se maquillan, se ponen la peluca, que se van a turnar para usarla, y deciden ir a bailar.

En un local de salsa, Marta baila con un muchacho chileno y Analía con uno colombiano, luego van al baño a intercambiar la peluca, y los varones creen que hay un cambio de parejas, aunque en realidad se mantienen igual que antes, son ellos los que las confunden: “Durante el resto de la noche a Analía la llaman Marta y a Marta, Analía.” (59). Al día siguiente, David, novio de Analía, va al departamento y encuentra a los cuatro dormidos en la habitación: “Sobre la cama duermen cuatro cuerpos apilados uno sobre otro; abajo está Marta, sobre ella duerme el chileno, y Analía está entre el cuerpo del chileno y el del colombiano, que está tirado boca arriba, último de todos, y tiene puesta

solamente la peluca de rulos color lila en la cabeza." (59-60). Se rompe la noción de pareja binaria, el sexo es fluido, poliamoroso, y además la peluca se sigue compartiendo y trasladando.

También Leo y su hermana se pueden tornar similares, susceptibles de ser confundidos, o intercambiados: "En los últimos tiempos se dejó el pelo largo y sus facciones son muy parecidas a las de su hermana." (62). Cierta vez, los amigos van a bailar salsa, allí el colombiano, que previamente estuvo con las chicas, cree que Leo es Analía, se le acerca e intenta besarlo. En principio, Leo lo espanta de un manotazo pero luego aclaran la confusión y charlan hasta la madrugada. Hacia el final del relato, se insiste en este proceso de mimetización de Leo con Analía: "Leo no se cortó más el pelo y cada día se parece un poco más a su hermana. Puestos los dos de perfil es prácticamente imposibles distinguirlos." (71). Además, el cuento trabaja la duplicidad entre Leo y Pierre: Analía los sorprende colgados al mismo tiempo de la barra metálica, haciendo un ejercicio de resistencia en forma sincronizada. Luego, cuando comparten la merienda, los dos actúan de manera idéntica, se llevan una factura a la boca y expresan "Mmm", una vez tras otra: "Cuando Pierre termina la medialuna que están masticando, Leo le mete en la boca la mitad de la factura que le corresponde. Analía lo observa a su hermano y a Pierre masticar al mismo tiempo medio sacramento cada uno." (50). Hacia el final, se agrega que no hacen diferencia con la ropa que se ponen, "usan indistintamente la de uno o la del otro" (71).

Cuando la amiga de la protagonista pierde su puesto en el supermercado, comienza a trabajar haciendo la limpieza en algunas casas, entre ellas la de Leo y sus amigos gimnastas. Entonces suceden los hallazgos inesperados: cuando está limpiando en la casa del colombiano encuentra en un ropero la peluca color lila, no duda de que es su peluca, que estaba extraviada, se ve ante la tentación de llevársela, pero no lo hace. Luego arreglando el departamento de los chicos, al levantar las sábanas de la cama de Leo, encuentra debajo de la almohada la misma peluca de rulos color lila. La repetición del objeto, que reaparece sin poder (ni querer) explicarse por qué ni cómo por parte de los personajes, puede pensarse como una exhibición de la ambivalencia. Según Nicolás Rosa, en el "Prólogo" al citado libro de Barthes, lo neutro es "interponer una ambivalencia que deshace la tranquilidad del paradigma" (2004: 17). Y Barthes postula que sería poner algo "en estado de variación continua (y ya no articular en vista

de un sentido final)" (2004: 55). Se puede pensar que no hay asignación de sentidos, no entendemos por qué los personajes actúan cómo lo hacen, por qué los objetos reaparecen en lugares inesperados, por qué se suceden los equívocos y los hallazgos imprevistos, y este tipo de lecturas es predominante en los trabajos de la crítica. Por ejemplo, Speranza postula "No hay significación oculta, promesa de un sentido lejano, sino apenas una significación inmediata, muda y anodina." (2005: 22). Y Gordon afirma de la obra de Rejtman: "Una estética que va hacia ningún lugar porque no sabe exactamente qué es lo que debe consumarse dado que no se le trata de dar sentido alguno." (2011: 296). Si bien estas interpretaciones pueden observarse en la literatura de Rejtman, que suele refractar los sentidos inmediatos y cercanos, considero que el deseo de lo neutro también funciona de otra manera. La ambivalencia que deshace la tranquilidad del paradigma es el modo de operar del sentido y a la vez el dispositivo de configuración de las subjetividades. El sentido se desplaza siempre hacia adelante, o hacia otra parte. El sentido es flexible, es maleable, es paradójico, se extiende, se repite, se modifica, y también se disemina como un sistema de pistas extrañas.

Aquello que se pone en "estado de variación continua" es sobre todo la configuración de las subjetividades. La caracterización de los personajes que desarrollé previamente, con las duplas de Analía y Marta, o de Leo y Pierre, permite pensar en una construcción de las identidades, que, lejos de delinearse como singularidades dotadas de unicidad y estabilidad, se tornan identidades múltiples, con atributos que pertenecen a varios y que no pueden considerarse como meramente individuales. Y también se tornan identidades móviles, que se traspasan o se confunden, que se vuelven idénticas, en espejo, o se refractan en dualismos que adquieren sentido en tanto se conjugan. Son subjetividades en continua mutación, que resisten cualquier forma de fijeza. Rosa destaca la dimensión de lo neutro vinculada con la sexualidad: "El neutro es el conflicto y el conflicto deshace el paradigma, incluso la contrariedad, en tanto disuelve el paradigma sexual al interponer una ambivalencia, una indecisión, un deslizamiento" (2004: 17). Por esto Rosa recupera figuras ambivalentes, como lo anfibio y el andrógino.

Desbaratar el paradigma es también descalabrar el binarismo de sexo-género, las gramáticas culturales que modelan la identidad sexual en clasificaciones opositivas y el relato del amor romántico. Puede que los sentidos diseminados se conecten y la peluca aparezca en la cama de Leo porque fue usada allí en un encuentro sexual con el

muchacho colombiano. Puede que la amistad entre Pierre y Leo se mude en vínculo homoerótico. Puede que Analía descrea de su relación con David, el novio ideal, el contador, que la espera a la salida del trabajo con flores y facturas. Atilio Rubino propone la noción de "sexualidades en fuga" para analizar las identidades en la obra literaria y cinematográfica de Rejtman: "sexualidades que se encuentran en movimiento, que parecen no obedecer al binarismo heterosexual/homosexual, sino que encuentran un punto de fuga a la racionalidad sexual" (2015: 8). Rubino (2019) agrega que las tecnologías capitalistas de subjetivación, tales como las prótesis tecnológicas y farmacológicas y los dispositivos de identidad sexual, son usadas en los relatos de Rejtman como resistencia y agenciamiento a partir del desvío y del mal uso deliberado. En el cuento "Barras", la identidad de sexo-género se fuga y deviene fluida, en transformación en Leo, escéptica respecto del relato amoroso y en continúa búsqueda en Analía.

La barra se desempeña nuevamente como elemento motivador de la trama, ahora convertida en una réplica, que deshace el concepto de unicidad y de originalidad: la barra puede ser otra, pero cumplir funciones compositivas del mismo tipo. Luego de descubrir a Analía con sus amantes, David va a la nueva casa de Leo, "tal vez buscando una respuesta a lo que vio" (60). Allí los amigos, que están colocando una barra metálica en la entrada, invitan a David para que se cuelgue con ellos y de ese modo probar la resistencia del aparato. La barra funciona como rito de iniciación, David es incorporado al grupo, los busca diariamente a la salida del gimnasio y los acompaña en la rutina: consumen bebidas en el quiosco, se sientan en la esquina a ver pasar los coches, se reúnen en el pub del barrio con otros chicos del gimnasio. David no encuentra respuesta alguna ante lo sucedido, pero halla un nuevo mundo para conocer, donde se siente aceptado. El ejercicio físico se convierte en un lenguaje compartido, organiza los códigos, la alimentación, la vestimenta, las rutinas, los momentos de ocio. Esto que puede ser visto con distancia cínica por la protagonista y por el narrador, sin embargo, se sostiene a lo largo del relato y permite construir un modo de vida a Leo y a su grupo de amigos.

Marta va ganando protagonismo en el texto, y de algún modo sustituye la centralidad de Analía, que no deja de tener "ataques de celos" —celos de sus vínculos con los personajes, de los trabajos que consigue, ¿celos también de su presencia cada

vez más importante en el plano de la narración? Marta comienza a trabajar haciendo la limpieza en el departamento de Leo y sus amigos, se dedica sobre todo de ordenar el desastre que es el cuarto de Poroto. Cuando Poroto entra a su habitación no puede creer que todo se encuentra acomodado en el placard, en lugar de estar tirado por el piso: "Jamás se le había ocurrido la posibilidad de que alguien estuviera dispuesto a ocuparse de él de esa manera." (65). También trabaja en la casa del colombiano, donde su mujer, estricta y hostigadora, le hace usar un uniforme azul a pintitas blancas "con el único objetivo de establecer una diferencia de clases" (66). Sin embargo, Marta subvierte esta determinación, se siente tan cómoda con su uniforme que se lo lleva para usarlo en su otro trabajo: "Marta no lo entiende como una marca de clase, sino como un disfraz que usa para trabajar" (67).

Peluca, barra y ahora también uniforme se reúnen una vez más para componer una de las escenas finales. Cuando Marta encuentra la peluca en la cama de Leo, se la prueba, se saca el delantal, se desabrocha los dos botones superiores del traje y ensaya algunas poses sexys frente al espejo. Luego enciende la radio en una estación de música clásica, "se cuelga de la barra y empieza a balancearse como loca" (69). Después, se mete en la habitación de Poroto, sigue con la peluca puesta y el uniforme desprendido, y adopta poses de patovica, imitando las fotos colgadas en las paredes. La peluca color lila habilita la transmutación: chica sexy, bailarina clásica, patovica, todas las subjetividades son posibles para Marta, todas se pueden asumir y luego abandonar, al menos por un rato. El deseo de lo neutro desbarata la asignación compulsiva de identidad —social y sexual— unívoca, opositiva y determinante. La vida se convierte entonces en pura diferencia y poder de devenir (Giorgi y Rodríguez 2009: 23). La caracterización de los personajes pone en primer plano la virtualidad de una vida abierta al desplazamiento permanente. Las subjetividades se alternan entre la reproducción de actos mecánicos y la potencia de variación, entre la explotación de trabajos precarios y los síntomas del malestar, entre pasar los productos por el código de barras y utilizar la barra para imaginar otras vidas posibles. Los objetos —la barra, la peluca color lila, el uniforme— adquieren sentidos disímiles, ofician como marcas de disciplinamiento de los cuerpos, o como elementos de asignación identitaria, pero a la vez pueden ser el pasaje a otros mundos donde habitar, pueden ser el disfraz, la metamorfosis, las

múltiples máscaras, debajo de las cuales no permanece ningún rostro idéntico a sí mismo.

"Literatura" se llama el cuento de Rejtman que también da título a la compilación editada en el año 2005 por Interzona. "Literatura", además, se llama el libro que logra publicar Andrés, el protagonista del relato, gracias a los favores de su suegro y las posibilidades que le brinda una de esas editoriales que suelen prometer edición, publicación, arte, distribución y prensa por una módica suma de dinero. En este caso se trata de los tres mil quinientos pesos que pone rápidamente el padre de Mónica para que el novio de su hija se convierta en un "escritor publicado" (53). Este replicar de la "literatura" puede verse también en la escena donde Mónica le comenta a Andrés su parecer sobre los dos cuentos que le envió por correo electrónico. Aun cuando reitera que los textos le resultan "muy bien escritos" y "súper profesionales", ella se detiene en algo que parece importunarla: se pregunta por qué deben interesarle esos personajes si a ellos no les importa nada de sí mismos: "Son como robots, no tienen sentimientos, ni metas en la vida, nada… Nada que les importe" (50-51).

El comentario que realiza Mónica sobre los personajes se torna una reflexión metaliteraria que habla del texto que estamos leyendo, proponiendo una caracterización de Andrés y de sus amigos. Desde el inicio Andrés se muestra como un autómata al que le suceden una serie de acciones concatenadas que, según parece, le importan poco o nada; además, se muestra poco expresivo de sus sensaciones o sentimientos, y reticente ante la posibilidad de que su vida esté regulada por ciertas metas o propósitos específicos. La apreciación de Mónica sobre los cuentos genera "un silencio un poco incómodo", vacío que ella inmediatamente se apura en llenar trasladando su interpretación de la literatura a la vida: "Yo creo que la vida de la gente tiene que tener sentido. Hay que tener objetivos, algo positivo que nos haga seguir adelante, desafíos para mejorar" (51). Mónica parece expresar aquello que el sistema de creencias dominante espera de las personas: una organización de la vida por metas y objetivos donde la eficacia se mide por los resultados y el día a día debe ser un camino de postas a vencer y desafíos para lograr. En esta visión individualista, cada uno queda librado a sus disposiciones personales –esfuerzo, voluntad, sacrificio– y la existencia se entiende en términos de éxito o fracaso, ambos directamente relacionados con lo que la persona hace con su vida y no con lo que la sociedad le permite o le deniega.

Según Santiago López Petit, con la omnipresencia del neoliberalismo, nuestra existencia se ha convertido no en vivir sino en "Tener una vida que gestionar", "una vida que debe ser rentabilizada" (2015: 53-54). La vida se transforma entonces en una compulsión a tener proyectos. Reina la consigna "llegar a ser el que eres": alcanzar una identidad bien construida, tener un destino personal que cumplir, "construir el Yo marca que tenemos que ser" (López Petit 2015: 213, 215). Así pues el discurso de Mónica y sus reclamos ante el protagonista ponen de manifiesto lo que la razón neoliberal demanda a los sujetos: la vida debe "tener sentido", donde tener sentido y entrar en la vida no son otra cosa que asumir cierta posición determinada en el juego de roles de la sociedad. Aquello que Mónica, su suegro, el espacio social esperan de Andrés es que se deje definir, de modo tal que, tanto para sí como para los demás, se vuelva identificable, susceptible de ser nombrado, aprehensible.

Sin embargo, el protagonista no deja de experimentar ciertas tensiones, nunca del todo resueltas, al momento de transitar las determinaciones sociales. Mientras se deja ser constituido como ser social —acepta que su suegro le publique el libro; además, como a su suegro lo avergüenza que él ande de vendedor ambulante por la playa, acepta que lo invite a irse con ellos de vacaciones con todo pago, y finalmente acepta casarse con Mónica e irse a vivir a Bariloche, a trabajar en la empresita de su cuñado—, al mismo tiempo se siente extraño ante sí, ante los otros, en el mundo. Durante su propia fiesta de casamiento, Andrés se percibe desdoblado, "como si fuera el casamiento de otro", incapacitado para asumir el lugar que debe ocupar en ese juego social, donde todo le disgusta: "La comida no me gusta, la música está muy fuerte y el disc jockey insiste en pasar los enganchados de la radio, que no soporto" (62). Luego, cuando, antes de irse con Mónica a Bariloche, se reúnen con sus familias para despedirse, se repite esta extrañeza que lo invade en medio de la más desconcertante intimidad: "Me siento extraño: estoy en la casa en la que nací, rodeado de mi familia más cercana" (64). Hay una familia que no termina de ser próxima y familiar; en lugar de encontrar cobijo y reparo, el sujeto se siente extranjero dentro de casa, instado a buscar la soledad, agobiado por el protocolo y la compañía.

La relación con sus padres se trama entre el pacto de silencio, los acuerdos tácitos, la incomunicación y el malentendido. Cuando viaja a Venezuela para visitar a su padre, que ha tenido un accidente de tránsito, Andrés lo encuentra con su rostro

completamente vendado y ahí se entera de que se ha realizado una cirugía estética. Esa noche comprende que no puede recordar la cara de su padre: "Hace siete años que no lo veo y los ojos no me alcanzan para reconstruir el resto de sus rasgos" (61). Luego, cuando va a buscarlo al aeropuerto, también se siente frente a un desconocido: "me parece otro", "cuando habla parece venezolano" (62).

Por lo tanto, su subjetividad se muestra siempre en algún punto desencajada y ajena, Andrés no puede reconocerse ni situarse completamente a sí mismo, y tampoco puede conocer fiablemente a los demás, como si nunca pudiera estarse seguro. En este sentido, la construcción del protagonista se vincula con la noción de lo neutro postulada por Barthes. El deseo de lo neutro es fundamentalmente dos cosas: deseo de "suspensión de las órdenes, leyes, conminaciones, arrogancias, terrorismos, intimaciones, pedidos, querer-asir"; y suspensión del narcisismo, deseo de disolver la propia imagen (Barthes 2004: 58). Frente al discurso de la "elección correcta" —del sentido, del destino—, lo neutro se vincula con la "elección desplazada": "el más allá de la elección, el más allá del conflicto del paradigma" (2004: 52). Rosa habla de lo neutro como "rechazo de la definición" y "el recurso a lo no definido, a lo indefinible, en donde las 'marcas' se convierten en 'matices'" (2004: 19). En Andrés, el deseo de lo neutro es permanecer en la indefinición, elegir su identidad para inmediatamente desplazarla, encauzar su vida y torcerla hacia otra parte, continuamente, "vivir un espacio sin fijarse en un lugar" (Barthes 2004: 64).

Además, su subjetividad se muestra dislocada: entre lo que el mundo espera y lo que efectivamente siente, entre los mandatos dominantes y el modo en que estas determinaciones son transitadas en la experiencia. Las vivencias del protagonista se ven continuamente fracturadas por lapsus, interrupciones, elipsis y vacíos de memoria. Lo mismo ocurre con la narración, que privilegia la concatenación de acciones, pero no da cuenta de ciertas conexiones entre ellas, y con la estructura del relato que aparece trozada en fragmentos, cuya división, aun cuando pareciera responder a organizaciones temporales, no termina de quedar justificada. El cuento comienza y finaliza con escenas donde el protagonista se ve perturbado por la imposibilidad de recordar. Al inicio, Andrés está en una discoteca y, cansado luego de tres horas de bailar sin parar, decide sentarse en un sillón. Sin embargo, no logra quedarse en reposo, su cuerpo comienza a realizar movimientos involuntarios, "como si estuviera en trance": sus pies pegan golpes

cada vez más fuertes contra el piso de madera, su cabeza se mueve rítmicamente "a toda velocidad, hasta que los movimientos se convierten en convulsiones" (45). En la escena siguiente Andrés se encuentra en su cama, su madre intentando despertarlo, él sin conseguir recordar qué ha sucedido la noche anterior, cómo llegó hasta allí, qué pasó luego de ese trance en el que estuvo "temblando frenéticamente" (48).

Al final, la despedida en familia de los recién casados se ve interrumpida cuando Andrés, ante la necesidad de "estar un rato solo", se pone a limpiar el horno con un producto que lo intoxica y lo marea (66). Luego, despierta en una cama que no es la suya, vestido con otra ropa, temblando, al borde de una ventana donde observa un paisaje verde y con montañas, y un micro con turistas que "cantan en otro idioma" (66). Estas dos escenas se detienen en momentos en que el ser se desconoce, no puede llenar los vacíos de su memoria y dotar de relato a sus vivencias, no puede comprenderse a sí y al mundo, que se muestran refractarios como un idioma extranjero. La narración tampoco se ocupa de cubrir las elipsis y suturar las interrupciones; muy al contrario, las deja al descubierto. Así, el relato, con cierta circularidad, se inicia y termina en esos instantes en que el sujeto, tembloroso, ajeno a su voluntad, admite la fragilidad de su existencia.

Además, el cuento configura la experiencia friccionada entre dos tendencias que colisionan y se oponen: por un lado, la velocidad y el movimiento; por el otro, estados de parálisis, quietud e inacción. Son muchas las escenas en que los personajes circulan en moto o en auto a gran velocidad, y esto aparece cuantificado en forma explícita, así como también hay varios momentos en que el relato muestra a los personajes en movimiento, bailando, con exaltadas convulsiones, tal como vimos en la escena inicial. Esto da la sensación de que las cosas suceden a un ritmo sumamente acelerado y cambiante, pero también de que, más allá de este aparente movimiento, todo sigue igual, como si no pasara nada que lograra atravesar al sujeto de algún modo.

Por otra parte, en algunas ocasiones, la experiencia aparece levemente desfasada, fuera de tiempo o de lugar, fuera de foco. El relato es abundante en marcaciones cronológicas, se detallan las estaciones, los meses, las horas del día, pero los acontecimientos parecen no llegar a tiempo. En su primera salida, Andrés y Mónica van a bailar a una discoteca, pero llegan "demasiado temprano", el ambiente se torna inadecuado, "la música está muy baja y las luces de la pista están apagadas", y el

encuentro queda sumido en la distancia (51). Luego, deben postergar su casamiento por el accidente del padre de Andrés, lo que vuelve difícil concretar una fecha acorde a todos los intereses. Así, las acciones se presentan desencajadas: demasiado rápidas o sutilmente corridas —anticipadas o retrasadas— en relación con los tiempos previstos, o ligeramente inadaptadas respecto de los sistemas de creencias y expectativas. La experiencia, entonces, no se deja tocar por el discurrir veloz de los acontecimientos, o se acerca a las diversas formas de la inadecuación.

Si bien el relato induce a pensar que el protagonista se encuentra totalmente inerte, desanimado y apático, me interesa revisar el carácter tajante de esta interpretación y atender a los pliegues de su subjetividad. Porque hay algo ante lo que Andrés no se muestra nunca indiferente, algo que parece tener sentido para él, o, mejor aún, que lo acerca a una zona donde tener o no sentido deja de ser algo de importancia. "Lo que realmente me interesa es la literatura" (50), le dice Andrés a Mónica apenas la conoce, a modo de presentación. Luego, en la escena final de despedida, cuando su padre y Mónica entran a su cuarto y se enfrentan directamente con sus cosas, se inquieta al verlos revisar su biblioteca, con pocos libros, ante el temor de que lo piensen como un escritor "pobre, menor, mediocre" (65). Entonces se dice: "Tengo miedo de que vean mi relación con la literatura con desprecio, como si se tratara de algo bastardo, de un episodio intrascendente en mi vida" (65-66). Andrés prefiere la literatura, pero no para escoger una identidad, no para ser, ante los otros, un escritor y tener un proyecto que ordene su vida. Prefiere la literatura porque allí se puede estar indefinido, sin metas ni objetivos, sin sentidos determinados de antemano. Porque allí acontece el deseo de lo neutro, se puede suspender la propia imagen, flotar sin fijarse en un lugar. De modo tal que, en esas elecciones, donde la mirada que categoriza lo social puede no ver más que un episodio intrascendente, se encuentra el matiz más intangible de la experiencia, lejos de lo que demanda la ideología, cerca de la vida tal como es sentida.

La literatura de Rejtman puede pensarse como una "poética extrema" porque muchos de los rasgos que caracterizan a los textos estudiados en este capítulo se encuentran, en su narrativa, llevados al despojo, al límite o al exceso. Es decir, los cuentos de Rejtman participan de las tendencias registradas en la narrativa argentina de las últimas décadas, pero a la vez, demuestran la condición insuficiente o inacabada de ese dispositivo de lectura. Así pues su literatura se desplaza hacia formas novedosas e

imprevistas, se tensa hacia los bordes de lo legible. Por ejemplo, mientras las novelas analizadas construyen un sistema de referencias muchas veces apoyándose en elementos paratextuales que las marcan como relatos sobre jóvenes de los noventa, y a veces las ligan a ciertas marcas culturales y generacionales y al género novela de aprendizaje, las ediciones de los libros de Rejtman asumen un proceso de despojo hasta vaciarlas de pistas que permitan ubicar al lector acerca del tema, los personajes o el género literario. Si la primera edición de *Rapado* tiene una imagen que puede vincularse directamente con el relato que da título al volumen —y la reedición de Interzona mantiene algo de este código con la imagen del casco en la mesa de luz, entre otros objetos identificables—, los próximos libros se resisten a códigos culturales de fácil reconocimiento, por ejemplo en *Literatura y otros cuentos* el título se torna enigmático y opaco, mientras la contratapa realiza un juego especular con el interior al citar un fragmento de uno de los cuentos.

Además, otros rasgos son llevados al extremo. Si las novelas del corpus plantean la "familia feliz" como problema, exploran las relaciones y los roles, cuestionan los legados generacionales, pero a la vez los hijos esperan algo de los padres y las madres; en la literatura de Rejtman no hay problema para indagar, no hay nada para reclamar, porque más bien se constata el fin de la familia, con distancia cínica e irónica, como si siempre se hubiera sabido que era una farsa, como si nunca se hubiera creído en ella. Si en las narrativas los jóvenes pueden ocupar el rol o el espacio que pertenece a otro personaje, identificarse o mimetizarse, en cambio, en la literatura de Rejtman las subjetividades directamente son dobles, no ocupan el lugar de otro, son el otro, porque ninguna subjetividad es unívoca, determinante o duradera. Los cuerpos se entregan a los actos por repetición —nadar, hacer flexiones en la barra, bailar, tener sexo— porque intuyen que en la repetición no todo es idéntico, allí pueden ocurrir los cortes, las disrupciones, lo distinto. La literatura de Rejtman exhibe la operación sustancial de lo neutro: "el reiterado desvío del paradigma, su destrucción lógica y su caída existencial" (Rosa 2014: 27).

5.8. Los hijos de la noche

"Los noventa con algo de los ochenta, el rebote tal vez, es lo que nos constituye", dice la narradora de *Agosto* (Paula 2012: 154). La década se actualiza una y otra vez en

las memorias de los jóvenes cuando relatan sus años de formación. Espejismos, show y luces de colores que refulgen vendiendo consumo, mercancías importadas que llenan las vidrieras de los shoppings, viajes al exterior, "entrar al primer mundo", modernización y exitismo, mientras a su sombra el país se resquebraja, aumentan la exclusión y la pobreza, se multiplican la desocupación y el trabajo precario, las empresas y servicios nacionales se venden por pocos dólares o se cierran con el cartel de la ineficacia, se destruyen la educación y la ciencia, se mercantilizan la salud y el sistema previsional; en las familias se reduce el salario, no se pueden arreglar los electrodomésticos que se han comprado poco tiempo atrás, se toman deudas para subsistir, la propiedad queda hipotecada al borde del remate, la tarjeta de crédito no resiste más financiación.

Cuando la racionalidad neoliberal se lo ha tragado todo, cuando dispone los modos de vida, las relaciones y los afectos, cuando el embate se dirime en el terreno de la producción de subjetividades, y las vidas se cuantifican en términos empresariales en tanto esfuerzo individual; la inacción, la desorientación y el malestar pueden volverse gestos políticos. Los jóvenes de la narrativa argentina de las últimas décadas pueden vincularse con la figura de "los hijos de la noche", propuesta por el filósofo Santiago López Petit (2015) para pensar a los sujetos que no encajan en este mundo, aquellos que son una anomalía, un error del sistema. Según este autor, los hijos de la noche son quienes han aprendido a hacer del malestar la coartada última para no entregarse.

Los jóvenes de la literatura rehúyen la compulsión a tener proyectos y a gestionar la vida como una empresa. Se vuelven cuerpos improductivos, disfuncionales, incapaces para desempeñar los roles sociales que les han sido asignados. En esa propulsión a no hacer nada, a dejarse estar, habitar la pausa, abismarse hacia la repetición de movimientos no del todo voluntarios, en ese deseo de lo neutro los jóvenes se tornan cuerpos anómalos. Según López Petit, estos gestos pueden pensarse como extrañas formas de resistir a la realidad que se nos impone, huir de algún modo de este mundo, y en todo aquel que se ausenta hay ya un disidente (2015: 232). Los jóvenes de la narrativa argentina impugnan un modo de vida al servicio de la acumulación capitalista, y experimentan cierta inadecuación ante la modelización de los comportamientos, de la sensibilidad, de la percepción y de la memoria que la razón neoliberal propaga.

Ya no tiene mucho sentido clasificar a los personajes de estas ficciones como zombis o fantasmas, tal como ha insistido la crítica, porque las anomalías descalabran las tipologías, los binarismos y los modos de codificación preestablecidos que se ha dado el orden para perpetuarse. López Petit propone que las anomalías no se dejan capturar por las dualidades normal/anormal, activo/pasivo, vivo/muerto. Son cuerpos anómalos porque se caen del sistema, se desatan de lo esperable y de lo dado para sus cuerpos y sus vidas. Pero, además, la anomalía supone más que una mera disfuncionalidad: "Se trata de un desplazamiento respecto al orden que, en su efectuarse, acusa al propio orden." (López Petit 2015: 84). Es un efecto producido por la máquina capitalista, pero también es un modo de rebelión.

Cuando los hijos de la noche se multiplican, cuando las narrativas se aparean para dar testimonio de la experiencia, el malestar ya no puede ser entendido como ausencia de proyectos, fracaso individual, falta de iniciativa o de esfuerzo, ya no puede ocultarse como culpabilización o estigma. El malestar es compartido, porque es parte de una coyuntura histórica y porque encuentra sus orígenes en el triunfo omnipresente del neoliberalismo. Y habitar el malestar, en lugar de negarlo o mitigarlo, en lugar de entregar la vida a las disposiciones del orden neoliberal, significa politizar la existencia. Es un modo de resistencia a la aceptación del neoliberalismo victorioso como única realidad, es transformar la propia vida en "acto de sabotaje" (López Petit 2015: 106).

Los jóvenes de la literatura argentina de las últimas décadas tejen alianzas de amigos o de hermanos, insisten en gestos de amparo, de protección y de complicidad, habitan la música, el cine y la literatura como lenguajes compartidos y como espacios de refugio, exploran las posibilidades de los cuerpos gozosos y la intensidad de los primeros amores. Construyen modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de creatividad que producen un "proceso de singularización" en los términos en que lo entiende Félix Guattari: cuando los sujetos, en lugar de someterse a la subjetividad tal como se la recibe, y reproducir los modos de vida y los tipos de valores de la máquina capitalista, se reapropian de los componentes de la subjetividad, produciendo un desvío, una singularización existencial que coincide con un deseo (Guattari y Rolnik 2013: 25).

Asumirse como anomalía es empezar la travesía de la noche, dice López Petit, "pasar de la noche del malestar a la noche de la resistencia" (2015: 149). Además, agrega

que “Los hijos de la noche molestan profundamente. Interrumpen la algarabía generalizada” (2015: 222). Se trata de una figura postheroica que “abre agujeros en la realidad” (López Petit 2015: 235). Estos jóvenes, subjetividades atravesadas por el malestar, van a hacer eclosión, luego, cuando la resistencia, el sabotaje y el gesto de rebeldía se transformen en una forma de lo común, cuando los sujetos sociales tomen las calles, hagan oír su grito colectivo, dejen ver la devastación y la rabia, hacia finales del ciclo neoliberal, en las jornadas de diciembre de 2001. Los jóvenes de la literatura argentina no son los héroes de la novela de aprendizaje, no se pretenden ejemplares ni modélicos, son subjetividades huérfanas, en proceso de desafiliación, cuerpos dislocados, descentrados, anómalos, que molestan y resisten, que “encienden fuegos en la noche” (López Petit 2015: 235).

Capítulo 6. A la altura de nuestra intimidad.
Narrativas sobre la crisis del 2001

6.1. Imaginar mapas ilegítimos

Muchas intervenciones críticas piensan la literatura argentina de las últimas décadas en vinculación con los episodios de diciembre del 2001. En general, son ensayos donde esos acontecimientos históricos adquieren un carácter bisagra, se conciben en términos de final y de comienzo, y se asocian a palabras como despertar, lo nuevo, un tiempo de lo posible, una tensión transformadora, donde "todo podía ser redefinido".[130] A partir de las jornadas del 19 y 20 de diciembre, los críticos proponen nuevos mapas de lectura, organizan grupos de textos reunidos por características comunes, visibilizan zonas de producción y de debate. En este capítulo de la Tesis pretendo abordar dos dimensiones: identificar los mapas, las jerarquizaciones, las nociones presentadas en los estudios más difundidos sobre el tema y las operaciones de lectura dominantes; proponer la construcción de un trazado alternativo, que visibiliza otras narrativas, no del todo atendidas en las aproximaciones críticas. Estas narrativas representan una modalidad emergente de configurar la experiencia de la crisis del 2001, caracterizada por modos inusitados de trazar los vínculos entre ficción, política, intimidad y afectividades, que voy a analizar en *La intemperie* (2008) de Gabriela Massuh, *Miles de años* (2004) de Juan José Becerra, *Indeleble* (2018) de Paula Tomassoni y *El desperdicio* (2007) de Matilde Sánchez, y profundizar a través del estudio de *Lumbre* (2013) de Hernán Ronsino, que exhibe rasgos compartidos por todas las novelas y a la vez configura otras resoluciones posibles.

Cuando Sebastián Hernaiz procura concebir lo actual como aquello que hace del hoy algo distinto del ayer, en términos históricamente situados, se detiene en el 19 y 20 de diciembre de 2001 porque considera que "sin pensar esos días se pierde algo del ser

[130] En el presente capítulo no voy a detenerme en los debates que versan sobre cuánto se ha aprovechado esta oportunidad histórica y sobre las diferentes valoraciones de los acontecimientos del 2001, que resaltan su componente de cambio o de continuidad estructural, su capacidad rupturista o su cariz de reconciliación democrática, así como tampoco voy a desarrollar las apropiaciones y las relecturas que hacen de los hechos diversos grupos de intervención cultural y política. No pretendo abordar la construcción de los acontecimientos en los discursos sociales, en los medios masivos o en otras producciones artísticas y culturales, porque ese tipo de análisis excede los propósitos de esta Tesis.

social de hoy" (2006: s/n).[131] Asocia esa fecha con las manifestaciones, el proceso asambleario, el "que se vayan todos", un grito de radical voluntad de negación del estado de las cosas, que supone que todo puede ser redefinido. Hernaiz postula la categoría "literatura post 19 y 20 de diciembre" para referirse a un conjunto de textos que no podrían existir sin ese acontecimiento, es decir una literatura que, al menos en alguna de sus dimensiones, establece un diálogo con el 2001, ya sea reescribiéndolo, buscando allí sus materiales, intentando narrarlo. Según Juan Pablo Lafosse, hacia fines de los noventa se inició en la sociedad argentina una profunda crisis de los paradigmas dominantes que se intensificó exponencialmente a partir de los hechos ocurridos el 19 y 20 de diciembre: "un giro que permite marcar un antes y un después en términos ideológicos y del que, invariablemente, participa la literatura" (2006: s/n). Entre los cambios producidos, Lafosse señala una focalización en el pasado, que tiene como eje central la revalorización de lo nacional y lo popular, y cierta preocupación por lo social en términos ajenos al imaginario de la década menemista. Patricio Pron (2009) señala que la literatura surgió de la crisis extrañamente fortalecida y con una diversidad y una prosperidad que nadie podía siquiera soñar hacia finales del 2001. En este sentido propone la idea de "reinvención de lo nuevo" y destaca como factores claves el crecimiento sostenido de las editoriales independientes y su importancia para la conformación de un nuevo público y el surgimiento de nuevos autores; la aparición de una generación de escritores menores de treinta y cinco años, que acceden a la publicación, muchas veces a través de antologías, y comienzan a ser visibilizados; la existencia de formas alternativas de circulación y de promoción del escritor, como por ejemplo la proliferación de páginas web y de blogs, o el auge de la lectura pública. También Elsa Drucaroff considera que los sucesos de diciembre del 2001 constituyeron "el único acontecimiento nacional, en un sentido narrativo, que puede registrarse desde el comienzo de la democracia" (2006: s/n). Más allá de los resultados y de las evaluaciones que pueden hacerse de lo que vino después, en su momento, significó una

[131] Los textos de Sebastián Hernaiz, Elsa Drucaroff, Marina Kogan y Juan Pablo Lafosse fueron publicados en la revista digital *El interpretador*, todos incluidos en el dossier presentado en el número 29 (2006), el cual trabajó los vínculos entre diciembre del 2001, la literatura y otros discursos sociales —aunque el ensayo de Drucaroff había aparecido en una edición anterior de la revista (número 27, junio de 2006)—; por estas características de edición no dispongo de números de páginas para indicar la ubicación de las citas.

experiencia vital: no solo fue "la primera vez que los jóvenes vieron pasar un tren en marcha, la locomotora de la historia pitando con urgencia, invitando a sumarse", sino que, además, abrió para ellos "la necesidad posible de contar otra cosa" (Drucaroff 2006: s/n). Así pues Drucaroff avizora los comienzos de un dispositivo que pone en marcha relatos y que demuestra su productividad en varios escritores nuevos, aun cuando ello no implique una tendencia que englobe toda la producción narrativa actual, por demás variada y heterogénea.

Al momento de pensar las producciones que se vieron promovidas por esa experiencia, los autores deslindan grupos de textos o tendencias con características disímiles. Hernaiz (2006) distingue dos líneas básicas: por un lado, textos que trabajan a través de la reposición de elementos que forman parte del saber público y así remiten directamente al 19 y 20 de diciembre; y que recuperan, además, procedimientos del realismo clásico y tienden a funcionar como reproducción de la segmentación significante operada por la televisión y los medios de comunicación masiva. En esta primera línea incluye *El grito* de Florencia Abbate, *Las viudas de los jueves* de Claudia Piñeiro, *El último fin* de Leonardo Levinas y *El cuerpo de las chicas* de María Inés Krimer, junto con algunos momentos de la antología de *La joven guardia*. Por otro lado, una segunda línea constituida por textos que omiten el anclaje en las fechas exactas, pero que se cargan de significaciones no solo por la referencia a los imaginarios ya establecidos, sino por el modo en que trabajan la escritura y por cómo se rearticulan en el lenguaje del texto las series políticas y sociales; aquí Hernaiz destaca *Plop* de Rafael Pinedo, *El año del desierto* de Pedro Mairal, *Ampere* de Juan Incardona, *La novela rosa* de Diego Cousido, *Hambre de piel* de Alejandro Alfie, "Hoy" de Karla Kastellozzo.

Marina Kogan (2006) va a recuperar esta distinción para ponerla en serie con la propuesta de Ariel Schettini (2006) de trabajar los modos en que la literatura argentina se constituye como crítica de la representación.[132] En este marco analiza *Las viudas de los jueves*, en contraposición con *Plop* y *El año del desierto*. Partiendo de que no basta la representación realista para narrar sucesos que en lo real desmantelaron nuestros límites de lo verosímil, Kogan desvaloriza *Las viudas de los jueves* por ser "un relato

[132] La propuesta de Schettini fue formulada en "Osvaldo Lamborghini, la Argentina como representación", trabajo leído en el marco de las Jornadas de Discusión "Realismos" (Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2005), y luego publicado en el número 22 de *El interpretador* (enero de 2006).

hiperrealista", "conservador, sin ningún riesgo ni búsqueda original", apegado a la versión mediática de los sucesos, "una novela para lectores de diarios" (2006: s/n). En cambio, encuentra interesantes y dignos de valoración a los textos que encierran un debate de versiones —la mediática versus la literaria—, que cuestionan o reescriben las formas hegemónicas de representación. También Miguel Dalmaroni indaga los modos en que la narrativa argentina ha sido capaz de interrogar la experiencia histórica y organiza un "corpus tentativo" donde incluye las novelas *Miles de años* de Juan José Becerra, *El grito* de Florencia Abbate y *Colonia* de Juan Martini junto con el unipersonal *Apocalipsis mañana* del dramaturgo Ricardo Monti; contrapuesta a este corpus aparece la "novela turística" *El cantor de tango* de Tomás Eloy Martínez. Le interesa especialmente que los textos coinciden en "contradecir por la fuga y por el vaciamiento de significado, no por la confrontación, las subjetividades políticas y sociales previstas, política y periodísticamente correctas" (Dalmaroni 2007: 21).

De este modo, según un consenso de la crítica, la crisis del 2001 funciona como disparador para producir una literatura que intenta configurar de algún modo una experiencia particularmente densa. Ahora bien, aquello que permite organizar los textos en zonas, líneas y corpus es cómo se construye esa experiencia: el modo de narrar lo social persiste como un interrogante que permite distinguir entre exploraciones y apuestas diferentes. Aun cuando las clasificaciones y las series no coincidan, se puede observar la recurrencia de algunos problemas, tensiones y dicotomías que aparecen en las interpretaciones críticas reseñadas.[133] En primer lugar, una cuestión abordada es cómo se trabaja la dimensión referencial, o los modos en que son apropiados y/o reelaborados los materiales sociales e históricos reconocibles, estableciéndose las oposiciones directo/indirecto, interno/externo. Las lecturas establecen diferencias entre la remisión directa a las fechas, acontecimientos e imágenes que son parte del imaginario y del saber social sobre la crisis del 2001 y una tendencia a trabajar la dimensión referencial de modo indirecto, a través de diversos desvíos, alusiones y deslizamientos —aunque a veces se observan usos mixturados de las dos modalidades. El vínculo con el 19 y 20 de diciembre opera desde el interior de los textos, porque estos incorporan los sucesos del 2001 como material constituyente de sí y lo reelaboran, o

[133] Es importante aclarar que no todos los ejes propuestos se leen en todos los textos, sino que aparecen como problemas claves que aceptan distintos grados de manifestación y múltiples combinaciones.

funciona como algo exterior, por ejemplo, a partir de la reposición de anécdotas o de citas acríticas de las noticias (Hernaiz 2006). En segundo lugar, se insiste en pensar los diálogos de la literatura con otros discursos y versiones, cómo ésta se posiciona frente a la proliferación de las voces del intercambio comunicativo, de los saberes y los sentidos repetidos por los medios de comunicación. Se distinguen dos polos posibles: a la reproducción de lo dado, lo sabido y lo establecido se contrapone la creación de un modo activo de percibir el proceso social/ el trabajo con una escritura capaz de generar una práctica significante (Hernaiz 2006)/ la des-significación/ la contradicción por la fuga y el vaciamiento de significado (Dalmaroni 2007). En tercer lugar, se interrogan los modos en que los textos se ubican en torno al problema del realismo, o cómo conciben la cuestión de la representación. En este sentido, se oponen textos que recuperan procedimientos del realismo clásico (Hernaiz 2006), textos hiperrealistas (Kogan 2006), novelas turísticas (Dalmaroni 2007), frente a otros textos que cuestionan las posibilidades de la literatura de representar lo real y ensayan diversas exploraciones del realismo. En cuarto lugar, y en estrecha vinculación con el punto anterior, aparece el trabajo con los géneros, la apropiación de formatos y recursos propios del fantástico, de la ciencia ficción, de la literatura apocalíptica y/o distópica, no en términos de pertenencia completa o modélica sino estableciendo relaciones libres con esos géneros que se recuperan (Drucaroff 2006, 2011), tomando algunos de sus elementos para hacer luego algo diferente, proponiendo usos no normativos y distanciados.

Estos dos últimos ejes permiten establecer cierta continuidad con determinada zona de la narrativa de los años ochenta y noventa, y con sus lecturas críticas, que ya venían planteando estas discusiones.[134] Pretendo señalar al menos una insistencia: el trazado de vínculos estrechos entre ficción, política y el problema de la representación. Pensemos en dos cortes sincrónicos, la última dictadura cívico militar y los años noventa, y sus acercamientos críticos más conocidos: la tesis de Sarlo que postula que la narrativa sobre la dictadura cívico militar, escrita hacia finales de los setenta y durante los

[134] Además, y tal como vimos en el capítulo cuatro, este tema tuvo importantes repercusiones en la crítica literaria, que se ha dedicado a indagar la conformación de la tradición realista en la literatura argentina así como también la vigencia, los límites y las transformaciones del realismo en la narrativa contemporánea. Para un desarrollo de los principales debates suscitados en torno al problema del realismo en la literatura argentina, se puede consultar la sección “Lecturas, coincidencias y debates de la crítica” de la “Introducción” de la Tesis.

ochenta, presenta "un grado de resistencia a pensar que la experiencia del último periodo pueda confiarse a la representación realista", destacándose el predominio de formas de representación oblicuas, fragmentarias, cifradas, alegóricas y metafóricas (2007: 345); y la hipótesis de Saítta (2006) de que la narrativa argentina escrita a finales del siglo veinte incorpora como uno de sus temas de reflexión el escenario socio-cultural abierto después del final de la década menemista y lo hace inaugurando modos de representación alejados de los procedimientos realistas. Estas hipótesis, que se tornaron dominantes, imprimen ciertos parámetros de valoración que destacan algunos procedimientos estéticos por sobre otros: la desconfianza en el realismo, el uso de estrategias de desrealización y de ciframiento, de la alegoría y la distopía. Pero además conducen a organizar un mapa de la literatura argentina, con escritores que se vuelven centrales, y que de algún modo funcionan como "modelo" de las ideas propuestas: Piglia y Saer en el trabajo de Sarlo, Aira y Chejfec en el de Saítta.

Asimismo, las lecturas sobre la "literatura post 19 y 20 de diciembre" (Hernaiz) se pueden enmarcar en el linaje que construyen estas aproximaciones, ya que también allí el análisis de las ficciones sobre la crisis se cruza con el problema de la representación. En esta dirección, al plantearse una contraposición entre los textos que recuperan procedimientos del realismo clásico o textos hiperrealistas, frente a otros textos que cuestionan las posibilidades de la literatura de representar lo real, se pueden ver líneas de continuidad con la literatura argentina mayormente apreciada y con las operaciones de la crítica que se han encargado de destacar esa zona, es decir, son mucho más evidentes las relaciones con esa tradición que los gestos de ruptura. Como resultado de estos análisis prevalece la valorización de dos textos por sobre muchos otros: *El año del desierto* de Pedro Mairal y *Plop* de Rafael Pinedo, estimados por su mayor potencia estética y crítica, que suele relacionarse con la adopción de géneros como el fantástico y la ciencia ficción, en su variante distópica y/o postapocalíptica. La reivindicación de estas elecciones y la valoración de estas dos novelas como las más interesantes ficciones sobre la crisis implican recortar una zona más reducida de la "literatura post 19 y 20 de diciembre". Un mapa que demarca los límites de lo legible y organiza las jerarquizaciones, apartando a aquellas otras narrativas que se resisten a ser capturadas por esos dispositivos críticos. Ficciones extrañas, remitidas al exilio, o al silencio.

Hernán Ronsino arguye la posibilidad de "imaginar mapas ilegítimos" (2017: 18). Se refiere a los mapas de las ciudades en los cuentos de Schultz, los espacios no registrados por los cartógrafos, las calles que no son parte legítima de la ciudad y se ofrecen al caminante. Pero a la vez considera a la escritura como una zona de posibilidad que espera, agazapada, "en el reborde de todas las cosas" (2017: 19). Siguiendo esta idea puede decirse que también la crítica realiza el trazado imaginario de mapas ilegítimos y al hacerlo cumple una función política, la como la concebía Nicolás Rosa:

> La función de la crítica es leer lo negado por la misma literatura (la literatura es censura): las escrituras silenciadas, las obras excluidas de los sistemas, las voces acalladas o aquello de cada texto que ha sido ensombrecido por las lecturas oficiales: aquello intersticial entre el exilio y el destierro (2003: 6-7).

¿Qué textos quedan silenciados a partir de las operaciones críticas que reivindican la discusión con el realismo y las torsiones desrealizadoras como elecciones estéticas predominantes? ¿Qué mapas alternativos pueden proponerse si se prescinden esas valoraciones? ¿Qué ha quedado ensombrecido de los textos leídos por las lecturas oficiales? ¿Qué combinaciones nuevas surgen si se ensaya la construcción de mapas ilegítimos? Una revisión de las narrativas producidas en la primera década del siglo XXI, es decir del corpus objeto de las lecturas reseñadas, junto con el avance hacia novelas más recientes, no del todo consideradas por la crítica al abordar la crisis del 2001, permite delinear un mapa alternativo conformado por textos como *Miles de años* (2004) de Juan José Becerra, *La intemperie* (2008) de Gabriela Massuh, *Lumbre* (2013) de Hernán Ronsino, *El desperdicio* (2007) de Matilde Sánchez e *Indeleble* (2018) de Paula Tomassoni. En general, son ficciones que desoyen o subestiman el problema del realismo como cuestión central para atender a otras dimensiones exploratorias y a otros modos del vínculo entre estética y política. Estos textos se permiten narrarlo todo, trabajan una dimensión referencial reconocible, y no funcionan en términos alegóricos —es decir, no hay sentidos aparentes que encubren sentidos ocultos, o historias cifradas que conducen a una lectura política metafórica— ni en términos distópicos, apocalípticos o anticipatorios —es decir, no funcionan extrapolando rasgos de la actualidad a un futuro de carácter eminentemente negativo—, sino que construyen una potente literalidad, una inmediatez presente, no exenta de extrañeza.

En las ficciones seleccionadas, los acontecimientos sociopolíticos se traman indefectiblemente con las afectividades, son narraciones de la pérdida, del duelo y de la ausencia —ya sea por la separación de la pareja o por la muerte de un ser querido—, donde las afecciones tienen un lugar central. Las novelas se interrogan por las cosas que se pierden, por "aquello que el tiempo desdibuja o directamente borra con su paso" (Becerra 2004: 163), por la disolución de los momentos vividos, los vacíos y las faltas. A la vez indagan qué es lo que permanece, cómo se configuran las memorias de los seres queridos, cómo se honran a los muertos y se celebran sus legados. Las ficciones exploran las marcas que dejan las experiencias sensibles, los vínculos que se tornan indelebles, los instantes felices que se pretenden eternos. Se vuelven una afrenta contra el olvido, en plena conciencia de la fragilidad de la memoria.

En ese universo personal es donde se entretejen los hechos sociales, en una especie de madeja no intercambiable pero tampoco del todo escindible. En este sentido, estas ficciones proponen que no hay modo de distanciar la Historia del país de las historias personales, lo privado de lo colectivo, lo político de la intimidad. Más aún, es en las mutaciones y des-figuraciones de los cuerpos, es en las memorias de los encuentros gozosos y de los des-encuentros, es en el impulso de poner en palabras las aflicciones y los duelos, donde podemos leer con mayor intensidad las "estructuras del sentir" de los finales del ciclo neoliberal de los años noventa. El dolor por algún acontecimiento del orden de las pasiones y por la desgarradura en los lazos afectivos no funciona para nada como sustituto que indica el dolor por la desintegración de la Argentina, más bien es un estado del ser que impulsa hacia la escritura, predispone a la introspección, a mirar y a narrar, y allí se cuela, como si fuera de imprevisto, lo que está sucediendo en el país. Por otra parte, eso de lo social que se inmiscuye en la narración de las afectividades, aunque es claramente reconocible, no aparece de modo directo, primero porque los protagonistas de estas novelas no tienen una vinculación con los hechos de diciembre del 2001 como actores del conflicto —por ejemplo no son asambleístas, piqueteros, participantes de los cacerolazos, militantes de las organizaciones sociales, ni siquiera manifestantes por propia convicción—, sino que tienen formas casuales de participación, o experimentan la tensión entre participar y no participar, entre salir y no a la calle. Así pues los hechos políticos, económicos y sociales

se configuran a partir de diversos modos del desvío y el procedimiento privilegiado para narrar la experiencia de la crisis es la construcción de un paradigma indicial.

En "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", Carlo Ginzburg propone que, hacia fines del siglo XIX —con más precisión en la década de 1870-1880— comenzó a afirmarse en las ciencias humanas un paradigma de inferencias indiciales, modelo epistemológico al que "no se le ha prestado aún suficiente atención" (1994: 138), y que no encuentra lugar en los criterios de cientificidad deducibles del paradigma galileano. El autor traza paralelismos entre tres casos, resaltando además sus posibles influencias. En primer lugar, el italiano Giovanni Morelli y su método para la atribución de cuadros antiguos: para distinguir los originales de las copias, no hay que basarse en las características evidentes, y por eso mismo más fácilmente imitables, de los cuadros, sino que deben examinarse los detalles menos trascendentes, y menos influidos por las características de la escuela pictórica a la que el pintor pertenecía —como por ejemplo, los lóbulos de las orejas, las uñas, la forma de los dedos de manos y pies. En segundo lugar, el método atribuido por Arthur Conan Doyle a Sherlock Holmes, detective que descubre al culpable del delito por medio de indicios —tales como interpretar huellas en el barro, cenizas de cigarrillo— que a la mayoría le resultan imperceptibles. Y, en tercer lugar, Freud quien, sobre todo en su ensayo "El Moisés de Miguel Ángel", emparenta el método de Morelli con la técnica del psicoanálisis, porque "también ésta es capaz de penetrar cosas secretas y ocultas a base de elementos poco apreciados o inadvertidos, de detritos o desperdicios de nuestra observación" (1994: 141). Según Guinzburg, en los tres casos se trata de vestigios —rasgos pictóricos, indicios y síntomas, respectivamente—, "tal vez infinitesimales, que permiten captar una realidad más profunda, de otro modo inaferrable" (1994: 143).

La caracterización del paradigma indicial permite pensar los vínculos entre literatura y sociedad en las novelas seleccionadas porque es en los datos secundarios, en las minúsculas singularidades, en los elementos que serían considerados triviales o pasarían inadvertidos para aquel lector que se deja llevar fundamentalmente por la trama, donde se puede rastrear la configuración de un determinado momento histórico.[135] La experiencia de la crisis no aparece de modo inmediato y evidente, sino

[135] Es el mismo Guinzburg quien habilita el trazado de vínculos entre el paradigma de inferencias indiciales y la literatura, además del caso de Sherlok Holmes, y de considerar la existencia de estrechas relaciones

que se distribuye en múltiples indicios, detritos o desperdicios de la observación. De este modo, esos detalles aparentemente menores, desdeñables, diseminados a lo largo de las novelas, trazan líneas invisibles de conexión y se vuelven reveladores de un fenómeno más general, componiendo todo un clima de época. Además, los protagonistas se enteran de los acontecimientos de diciembre del 2001 de forma tangencial: a través del relato de otros personajes, o de los medios de comunicación masiva, o por quedar circunstancialmente en el trajín de los sucesos. Las novelas replican las traducciones de los hechos que producen los diarios y la televisión, y de ese modo los protagonistas construyen una percepción mixturada, donde se mezclan las imágenes audiovisuales, las fotografías, los titulares y los mensajes de las noticias con los ruidos de las bombas, las explosiones, los gritos y las corridas que llegan a través de las ventanas. Y también aparecen diversas figuraciones de la extranjería: europeos de visita que cuentan su testimonio asombrado frente a la Argentina de esos años, personajes que salen del país y se distancian a través del viaje, protagonistas que se corren del epicentro de los sucesos y miran desde un pueblo pampeano donde pareciera que no pasa nada, pero donde se van tornando evidentes los signos del despojo. En esta dirección, propongo desplazar la mirada hacia este mapa alternativo, para observar cómo la historia del país se vuelve una política de las afecciones y de la intimidad.[136]

entre el método indicial y la novela policial, afirma que "la más grande novela de nuestros tiempos —*A la recherche du temps perdu*— está construida según un riguroso paradigma indicial" (1994: 163).

[136] Se reconocen los aportes del Giro Afectivo, que viene a dialogar con el Giro Subjetivo, el interés por lo biográfico, autobiográfico y autoficcional, y el foco puesto en la "intimidad". Las teorías de los afectos, las emociones y la intimidad en sus múltiples dimensiones se consolidaron, en la academia anglosajona, como núcleo de discusión para pensar una nueva forma de abordar las ciencias sociales, impulsadas en principio por los estudios de género y disidencia. A partir del denominado "giro afectivo" (Clough 2008), múltiples líneas teóricas confluyen en la necesidad de pensar la potencialidad de las emociones y los afectos, y su rol en la vida pública, política y social. En principio, recupero las ideas de "imagen-afección" de Deleuze (1984), de "percepto, afecto y concepto" de Deleuze y Guattari (1993), y de los análisis sobre la producción maquínica de subjetividad y la noción de "caosmosis" de Guattari (1996). Además, me interesan ciertas tendencias del "giro afectivo" que articulan lo corporal, lo discursivo y lo social, para el abordaje de fenómenos políticos contemporáneos, y que se inscriben en el campo de los estudios de género, feministas y *queer*, como las investigaciones de Sara Ahmed (2015, 2019, 2021) y Lauren Berlant (2011, 2020). Asimismo recupero las propuestas articuladas en América Latina en torno al giro afectivo/emocional referidas a ciertos núcleos como la revisión de los discursos de la modernidad occidental, la ideología o las identidades nacionales (Sánchez Prado y Moraña 2012), y el estudio de la expansión de lo biográfico en la trama de la cultura (entrevistas, conversaciones, perfiles, retratos, anecdotarios, testimonios, historias de vida, relatos de autoayuda, *talk-show*, *reality show*) y su deslizamiento creciente hacia los ámbitos de la intimidad como un fenómeno que expresa una tonalidad particular de la subjetividad contemporánea (Arfuch 2010, 2016). Por último, quisiera mencionar que, en las últimas décadas, los trabajos sobre la historia argentina reciente han focalizado en una zona analítica particular que, lejos de los grandes relatos, explora los vínculos entre vida privada, familia y política. En el

6.2. Marcas personales: *La intemperie* de Gabriela Massuh, *Miles de años* de Juan José Becerra, *Indeleble* de Paula Tomassoni y *El desperdicio* de Matilde Sánchez

La intemperie, de Gabriela Massuh, es la historia de una separación amorosa y de una partida.[137] Como si transitar la pérdida no pudiera escindirse del hecho de contarla, o como si el dolor debiera tramitarse en forma de palabras, la narradora escribe un diario donde intenta reconstruir su relación con Diana y los pasos que llevaron a la ruptura. El diario convoca no solo la cuestión de la escritura —¿cómo poner en palabras la ausencia?— sino también el problema del tiempo: "¿Cuánto tiempo se necesita para olvidar a una persona?" (7). Entonces la pulsión de escritura es proyectiva: "Tengo todo el tiempo del mundo por delante" (8), se dice la narradora; y a la vez que imagina el tiempo necesario para el olvido, bosqueja un porvenir posible luego del trauma, más allá del "mar de la carencia" (7). Sin embargo, la principal direccionalidad del diario es hacia el pasado, como si la proyección hacia adelante solo fuera posible si, antes que nada, intentara recordarlo todo. El presente, el tiempo de la escritura, es mínimo: una línea ínfima de continuidad que es permanentemente interrumpida por escenas anteriores. Esa delgada linealidad que se imprime sobre el formato "diario personal" otorga a las temporalidades un principio de organización: cada entrada está titulada con fechas precisas y, a la vez, esas fechas están acompañadas por distintas formas complementarias de datación: el día de la semana —"04.01.03 Sábado" "Domingo", "Fin de semana"—, las estaciones y sus matices climáticos —"16.01.03 Comienza la torridez del verano", "30.03.03 Este domingo luminoso y ocre preanuncia el invierno" (60)—, aniversarios de tipo familiar, como el "casamiento de mis padres", celebraciones religiosas, como "Pascuas, 2003" o navidad, efemérides patrias —"Lunes feriado en homenaje al 2 de abril" (64)—, acontecimientos políticos —"14.04.03 Los Estados Unidos invaden Irak" (72). Sin embargo, si bien aparece una saturación de dataciones

marco de lo que se ha denominado "el giro subjetivo" (Sarlo 2005), o "la era de la intimidad" (Catelli 2007), puede leerse un interés por articular la esfera privada y la pública a partir de nuevas dimensiones como los afectos o la cotidianeidad.

[137] Destaco como lectura fundamental para este análisis "Dos eran país" de María Moreno, donde se señalan los cruces entre la trama íntima e histórica: "El relato del fin de una pareja […] se hace a través de la caída de un país, de la crisis de sus instituciones, del abrupto descenso de una clase social a otra, del agrandamiento de la brecha entre sumergidos y privilegiados." (2014: 31). Moreno postula que la realidad histórica no aparece como mero telón de fondo de la relación amorosa, sino que los sucesos de diciembre de 2001 en la Argentina funcionan "como una coartada y una metáfora" (2014: 32).

temporales, este afán de organización es desarticulado por una experiencia de la pérdida que desatiende la lógica del calendario.

Las escenas de la relación amorosa asaltan la memoria de manera abrupta, involuntaria, aunque convocadas por diversos tipos de asociación. A veces es una calle o un bar, a veces la sensación que provoca un paisaje, a veces un acto cotidiano como el café del desayuno o abrir el solitario de su pc, cualquier circunstancia puede desatar "un ramalazo que se cuela a través de una grieta de tiempo" (101). Por ejemplo, la narradora viaja a La Pedrera y allí, al pisar la orilla del mar, recuerda que es el mismo mar de las primeras vacaciones con Diana: "Piso caracoles y siento que ella camina detrás de mí. […] no soy yo ahora sino la manera de percibirla de entonces la que automáticamente se dispone a seguir las pistas del cuerpo que no está." (180). El tiempo recobrado actualiza las sensaciones —imágenes visuales, olores, texturas, sabores— y los sentimientos, desde la dicha gozosa hasta la desesperación, el malestar y la angustia.

Por otra parte, la memoria personal se convierte en una memoria histórica: volver a vivir la historia de la separación significa también volver a contar la historia de la desintegración del país en la etapa de la hegemonía neoliberal que culmina con los acontecimientos de diciembre del 2001. Es decir, hay dos dimensiones de la pérdida: la separación amorosa y la descomposición del país. En la dimensión histórica, el presente coincide con los comienzos del kirchnerismo, etapa de una aparente "normalidad", según la narradora. Pero, al igual que en la memoria de la intimidad, ese momento político es continuamente interrumpido por las imágenes de la crisis: "más del cuarenta por ciento de la población debajo de los índices de pobreza, desnutrición infantil creciente, imágenes de piqueteros bloqueando los accesos a la Capital, familias revolviendo la basura para comer o vender cartón usado, redes de trueque, ollas populares y asambleas barriales" (13), el corralito, fábricas ocupadas por sus trabajadores, desalojos, ejércitos de cartoneros recorriendo las calles de Buenos Aires.

La desintegración del país es también la pérdida de la ciudad imaginada por el proyecto modernizador, la ruptura radical con la tradición del espacio público inclusivo de Buenos Aires, ligado con una socialización más igualitaria, fundada en la mezcla y la heterogeneidad social (Gorelik 2004: 201, Svampa 2005). La escritura construye paralelismos entre el vínculo de pareja y la relación de la narradora con la ciudad, figurada como "la historia de un amor aprendido" (15). Además, el espacio aparece

atravesado por la tensión entre la impronta globalizadora y la permanencia de lo propio, que se pone de manifiesto en la incomodidad que experimenta la protagonista ante la ciudad convertida en mercancía y ante la subasta del espacio público. Hay una continua búsqueda de (auto)reconocimiento en el espacio urbano: la narradora recorre una Buenos Aires que desaparece al ritmo de sus caminatas y desea reencontrarse en la ciudad anterior, previa al embate neoliberal: "Habría dado mi reino por un bar desvencijado, pero la estación se parece a un shopping, seguramente idéntico a todas las estaciones del mundo" (104). Ese impulso de reconocimiento se ve frustrado por la pérdida de sus localizaciones, entonces la subjetividad atraviesa un proceso de des-identificación paliado por mínimos espacios residuales, anclajes de permanencia de lo anterior, como el Navegante, la única fonda de puerto que queda en Buenos Aires, o el Museo del Puerto de Ingeniero White, en Bahía Blanca. También las escapadas a otros paisajes funcionan como refugio: la estancia del campo con sus padres, el viaje a la playa en La Pedrera, o la insistencia del recuerdo de las vacaciones con Diana en las sierras montañosas de Yacanto.

Las distintas dimensiones de la pérdida no tienen un funcionamiento alegórico, son más bien distintas aflicciones que co-ocurren en el estado actual del ser, como una fatal coincidencia: "a veces los paisajes exteriores se articulan con nuestro paisaje interior" (90), dice la narradora. Estas manifestaciones del dolor y la carencia disponen múltiples remisiones. Por eso no puede narrarse una de estas historias sin que se cuelen continuamente las otras, por eso la fugacidad del tiempo evoca la disolución de los imaginarios urbanos. Finalmente, ante la desaparición, lo único que permanece es la pulsión de la escritura: "Durante aquel verano de la crisis tuve una sola obsesión: quería buscarle palabras o imágenes a todo ese ruido y esa furia que se había apoderado de nosotros." (19). Pero cómo entender la dimensión de la pérdida, cómo "explicar lo inexplicable", cuando "la constelación social de la Argentina se me queda trabada en la garganta" (17).

La narradora parece dedicada a explorar los intercambios de sentido entre universos distantes, que a la vez se expresan en lenguas extranjeras. Merodear las posibilidades del entendimiento. De ahí que una de sus principales ocupaciones sea la traducción de textos y también la elaboración de proyectos artísticos sobre la realidad del país que deben ser traducidos a la mirada de los europeos. Pero los dilemas de la

comunicación no solo se dan entre lenguas dispares sino en el intercambio comunicativo habitual, muchas de las conversaciones que se relatan en la novela se vuelven fallidas, truncas, se malogran o tienen destinos fatales. La protagonista se dirime entre la verborragia más exacerbada y el mutismo. Se luce especialmente en la argumentación teórica, de modo tal que el diario incorpora extensos trozos de tono ensayístico donde se analizan distintos aspectos, sobre todo la crisis de la representación política, la eficacia del arte, las relaciones entre arte y mercancía. Sin embargo, cuando el desarrollo de esos argumentos avanza de manera insuflada, de repente se corta para finalizar con la onomatopeya "bla bla". Ese razonamiento se vuelve puro parloteo y los discursos reflexivos y teóricos no llegan a dar cuenta del espesor de la experiencia. Quizás habría que buscar otras formas de nombrar cuando se trata de sentimientos, formas cercanas a la poesía o al silencio.

El lenguaje, además, interviene en la relación de la protagonista con Diana. La narradora nunca deja de convertir las sensaciones en palabras; esta operación de traducción organiza la configuración de sus afectos y del proceso de duelo, como si la intimidad estuviera tamizada por la cultura, como si no hubiera vivencia sin mediación del lenguaje. Por ejemplo, los quiebres de la relación amorosa se interpretan como una falta de entendimiento acoplada a la incomprensión lingüística: "Cuando corté pensé que ella quería escuchar lo que yo no estaba en condiciones de decir" (7), se dice la narradora, "No me entendés. Nunca entendés lo que yo digo." (82), le reprocha Diana. Pero, además, para poder tramitar la separación, la protagonista siente la necesidad de volver a ver a Diana, así la insta en varias oportunidades a tener un encuentro que es fundamentalmente un encuentro hecho de palabras: "Quiero hablar con Diana, necesito hablar con ella." (102), sostiene. Y en otro momento, "¿Nosotras no tenemos nada que hablar? Sus gestos crispados revelan que la asusté. Sí, claro, le tiembla la voz, por supuesto. […] imita mi tono de voz: Hablar, hablar, ¿de qué querés que te hable? ¿Qué querés que te diga?" (91). Pero las palabras de Diana se dilatan —"me contesta que vamos a hablar cuando ella vuelva" (92)— o son insuficientes, remedos de la desolación.

Hay un momento de la relación donde se corta el discurrir del relato: es la escena del día del final, la noche del 31 de julio, especie de despedida, donde todo el imperio de (auto)control de la narradora —control de la subjetividad, que es también un control de las lenguas— queda sin efecto; el cuerpo pierde su eje —racional/lingüístico— y se

torna pura liberación de la furia, un modo de purgar el peso del dolor. Es una escena elidida, porque no puede recordarse, entonces se presenta al modo de fragmentos confusos: la narradora bebe mucho alcohol, se encuentra con Diana, la sigue hasta su departamento, hay gritos que piden una ambulancia, llegan un comisario y dos oficiales, regresa a su casa, sin saber cómo. Todo este episodio aparece más como síntoma que como relato susceptible de explicación: el vómito, el agua de la ducha sobre el cuerpo que no quería parar de temblar, el dolor, el cansancio, las marcas que se verán el día después —una herida en el centro de la frente, los brazos llenos de hematomas. Manifestaciones de lo sensorial, secreciones, cicatrices de la pérdida que se vuelven tangibles. Inmediatez de lo corporal que vive la ausencia como amputación, como una "cirugía sin anestesia" (94). La vivencia se fuga de los discursos.

Pero la narradora no se detiene en la ausencia de lenguaje. Ante la imposibilidad de rememorar la última noche, ante la falta de una conversación que funcione como despedida, ensaya usos de la palabra como reparación: "Para suplir la escasez de palabras entre Diana y yo, aprendí a soñar con diálogos compensatorios." (108). Quizás por eso, además de re-vivir en sueños diálogos serenos con Diana, como un modo de "Poner en palabras lo que no se dijo" (109), se obstina en escribir un diario. La narradora explicita su frustración lingüística: "Mis palabras son puntas de icebergs infalibles en su torpeza." (46), "Las palabras que pronuncié durante días y días apenas son una parte mínima de lo que pienso o siento." (240). Sin embargo, aun cuando no puede dejar de reconocer la relación imposible entre lenguaje y experiencia, se empeña en este ejercicio de traducción, porque esa parte mínima, esa miseria infalible puede significar un gesto de amparo. Puntas de icebergs a las que aferrarse en medio del naufragio. Palabras de alivio para un cuerpo que necesita decir adiós.

Miles de años, de Juan José Becerra, también narra la experiencia de una separación. No se cuenta casi nada de la relación amorosa, no se explican los motivos del distanciamiento, solo parece que Julia abandonó al protagonista y luego se marchó a Londres. El relato sigue de cerca el punto de vista de Castellanos, un sujeto difuso, que no se deja definir o caracterizar. Esto parece ser una prerrogativa del personaje que se presenta ante los desconocidos como alguien que "dedica su vida a investigar asuntos", sin aclarar qué tipo de servicios presta y a quién: "Habla con términos ambiguos, sin precisiones que le digan algo a quien las escuche", dejando en el ambiente "una idea

turbia de su vida" (65). Esto mismo hace el narrador al presentar al protagonista, con un deliberado método de confusión, una pátina de ambigüedad cubre todo lo que se dice del personaje, indicando que es mucho más lo que se oculta que lo que se muestra. Por ciertos datos mínimos, algunas de sus pertenencias y de sus prácticas, se deduce que participa de un sector económico adinerado. Vive en "una zona de comercios y hombres ricos y mezquinos" (18), en una casa amplia y luminosa, con balcones a una plaza con palomas, estufa hogar y discoteca con ejemplares ordenados. Juega al tenis regularmente, asiste a museos, espectáculos y conciertos, se aloja en hoteles cinco estrellas, donde le reservan la suite presidencial, y se lamenta cuando, al ir a Londres a buscar a Julia, solo consigue pasaje en "clase económica" (128). Se aproxima a los circuitos poderosos, sin llegar a pertenecer a la clase política. Es decir, Castellanos estaría más cerca de los beneficiados del modelo neoliberal de los años noventa, que de quienes sufrieron sus más penosas consecuencias, lo que convierte a la novela en una peculiar configuración de la experiencia de la crisis.

Un elemento importante es la construcción del narrador, que sigue a Castellanos y se deja seducir por muchas de sus obsesiones, pero que no puede confundirse completamente con él. El narrador, de un modo similar al personaje, privilegia la descripción microscópica de las cosas, la descomposición de los actos en sus más diminutas acciones, con un uso hipnótico e hiperbólico del lenguaje. El predominio de la descripción por sobre la narración lentifica el desarrollo de la trama, que se reduce al mínimo, como si sucediera poco o casi nada, y lo importante no estuviera en los acontecimientos sino en el registro de un clima de época recargado, turbio y ominoso.

El narrador no solo es omnisciente, sino que además exhibe su omnipotencia, puede decir cualquier cosa demostrando su destreza lingüística, jugando constantemente con los límites entre lo permitido y lo prohibido, sin ningún tipo de autocensura, transgrediendo lo esperable según los parámetros de lo "políticamente correcto". Por ejemplo, se refiere a un robo a mano armada ejecutado por "dos negros de la villa", o durante el asalto que sufre el personaje en un estacionamiento se dice del ladrón que es un "negro pelotudo, que no tiene dos dedos de frente" (57); cuando el protagonista se prueba un vestido de Julia se aclara que cierra todas las ventanas para que el vecindario no divulgue que "el bala Castellanos se la come doblada" (21); cuando tiene relaciones sexuales con las mellizas en un hotel de Mar del Plata, se dice que "le

ponen la poronga como piedra", o que están conmovidas por "el flor de pijazo" que les dieron (87, 96); y cuando regresa de visitar las cuevas de los Andes a caballo, se aclara que llega muy cansado al comedor del hotel "como si se lo hubieran cogido en el camino" (161). Despliega un humor incómodo y soez, a través de la diseminación de frases cortas, directas y coloquiales que aparecen de imprevisto en párrafos extensos, muy elaborados y complejos. Este lenguaje, por momentos, parece tomarse prestado del protagonista, en una especie de eco amplificado por el narrador. Castellanos tiene un cuaderno donde anota lo que duran las cosas en el mundo, la cantidad de años de permanencia antes de morir o descomponerse. El relato se detiene a trascribir muchas de estas anotaciones, clasificadas según el orden natural o la especie: los animales del mar, del aire y de la tierra, las piedras, los plásticos, los vidrios, los metales preciosos, los árboles más antiguos de la Tierra, las maderas. En el medio de este registro naturalista y enciclopédico se dice que "en un margen del cuaderno Castellanos anotó que coger dura lo que dura dura" (36). De modo tal que estas ocurrencias que emergen de manera disruptiva, y fuera de contexto, se constituyen en un estilo compartido por el plano de la enunciación y la voz del personaje. Si "Castellanos", el apellido del protagonista, recuerda la lengua cada vez que se lo menciona, este juego entre nombre y atributo repone además sus destrezas verbales.[138]

El relato configura un reguero de muertos y de muertes narradas con minuciosidad mórbida, por momentos truculenta, en una fascinación por reconstruir estos acontecimientos que también se contagia de Castellanos al narrador: el perro vivo que alguien tira a los leones del zoológico, el hombre anónimo cuyo cadáver se descubre en una casa abandonada. Los acontecimientos sociales y políticos aparecen a través de las noticias o de las pantallas de la televisión, y Castellanos los percibe con distancia, sin involucrarse ni sentirse conmovido por las muertes, las injusticias, los padecimientos, y

[138] Miguel Dalmaroni destaca algunas de las características de la escritura del autor: "Becerra conoce el idioma y escribe en él con la competencia infrecuente de un clásico, con el oído coloquial de un cómico de la lengua y con la destreza musical de un poeta." (2007: 19). Respecto a *Miles de años*, agrega que resulta apropiado que Castellanos sea el nombre del protagonista: "en las frases que mejor suenan, es decir en las que dan el tema, en el sentido musical del término, a cada párrafo, el lector que quiera sustraer el cuerpo al arrastre hedonista del ejecutante podrá reconocer el predominio sostenido de algunas medidas prestigiosas y probadas del verso español" (2007: 19). Además, Dalmaroni señala el uso del corte de esa escritura, empleado de modo sistemático para administrar la eficacia del efecto narcótico de su prosa; así como también el humor provocado por la inadecuación de la procacidad coloquial o la parodia de costumbres (2007: 19).

sobre todo sin emitir juicios ni condenas. Por ejemplo, se menciona el atentado a las torres gemelas en Estados Unidos, como una noticia más del diario, a través de la frase: "las treinta mil personas hechas catorce mil pedazos en el ataque a las torres" (10). En otro momento, el protagonista ve en el canal de noticias a un grupo de hombres despostando a una vaca al costado de unos rieles ferroviarios. La imagen muestra cómo, desesperados por saciar el hambre, los hombres emprenden la cacería sin conocimiento de los métodos, más bien cómo "fieras" predatorias: se tiran encima de la vaca, "le asestan golpes con mazas de demolición, la apuñalan por el lomo con cuchillos sin filo" (46). Y luego descuartizan el cuerpo del animal aún con vida, para repartirse los pedazos de alimento. El narrador agrega que el hambre era tal que los hombres no pudieron esperar "una ayuda en alimento por carriles oficiales" (46).

Castellanos se encuentra en el espacio público cuando se entera, no por la observación directa de los hechos sino también por la traducción que realizan los medios de comunicación —las primeras planas de los diarios en los quioscos y los televisores alineados en los negocios de artículos eléctricos— de los episodios de diciembre de 2001. Todas las noticias reproducen "la ola de violencia que se desató en los barrios sin recursos" (53). Pero luego se topa con las manifestaciones que van copando las calles por las que el mismo está transitando, de modo tal que no puede dejar de percibir el rumor de malestar, las voces elevadas de la gente que entonan "consignas confusas de justicia que aluden al gobierno del presidente idiota y al dinero que han perdido en el circuito de finanzas" (53). Sin embargo, el protagonista no se siente parte de las protestas, no se identifica con sus reclamos y desconfía de que puedan transformar el curso de los acontecimientos, y así lo explicita también el narrador: "Castellanos no cree que esas turbas desbocadas estén haciendo historia: para nada" (53). La descripción que narrador-personaje realizan de la protesta social está coloreada de cierta descalificación y desprecio por esas "turbas desbocadas". Son grupos "violentos" y amenazantes que multiplican los destrozos, rompen bancos y comercios, queman neumáticos en las encrucijadas, hacen estallar vidrios por el golpe de una piedra o un palazo, producen explosiones. Castellanos quiere expresar su distanciamiento, pero a la vez siente miedo de que "la multitud lo persiga y le rompa la cabeza" (53). Entonces arguye un "método teatral" de disconformidad: "camina llevando un silencio disidente" (53). Elabora una performance de contraposición a las manifestaciones de diciembre del 2001: mientras

se elevan los cantos, los gritos, las explosiones y los estallidos, él se afirma en su mutismo; mientras la gente se moviliza, corre, acciona enérgicamente, él avanza lento con tranquilidad, moviéndose en dirección contraria a la multitud, hasta perderse en la lejanía. El narrador anuncia la inminente llegada de la policía y de los oficiales de caballería a "restaurar el orden", a controlar "la revuelta organizada por anónimos en fuga", a fuerza de golpes y machetes (54), como si fuera lo esperable ante el panorama de disturbios.

Los beneficiados del modelo político-económico están representados a través del personaje del senador, que es visitado por Castellanos para conseguir apoyo para su proyecto de construir un hito turístico en la montaña que pueda relacionarse con la presencia de los primeros humanos de la zona, en los terrenos que un ingeniero amigo adquirió a una comunidad mapuche para levantar su cadena de hosterías *all inclused* y una pista de taxis aéreos. Durante la visita al senador se describe el *country* como espacio cerrado, atestado de sistemas de vigilancia que Castellanos debe atravesar para poder ingresar, con mansiones lujosas, cada una con su piscina climatizada, con sectores deportivos como el club hípico, con servicios como los pequeños furgones eléctricos que realizan repartos de verduras, bebidas y carne. El senador es una figura poderosa, enriquecida, que trasciende los límites de lo legal y lo ilegal, promulgando un código ético propio, armado a su medida. Por ejemplo, reconoce el descontento de la sociedad civil respecto a la clase política, pero lo aduce a la vulgaridad de las ideas de la gente: "a él y a sus pares poderosos los odian las personas lentas, quienes dicen que ellos son rápidos, y también chorros, putos, drogadictos" (146). Las críticas más bien se deben a cierta lentitud de las personas que no comprenden el significado supremo del dinero: "es el dinero lo único que transforma el tiempo: el del trabajo en vacaciones, […] el de la nada en la ilusión de una vida" (146-147), dice el senador. Además, agrega que todo enriquecimiento veloz es por necesidad ilícito, porque lo lícito es un acceso diferido a la riqueza, un imposible, una esperanza del pobre que nunca se concreta. De este modo asume que no hay modo de acumular riquezas a través del trabajo asalariado, que los medios deben ser otros: el tráfico fraudulento de dinero público, los negocios dudosos de papeles, o el más improbable golpe de suerte.

El senador ostenta ciertos elementos que funcionan como símbolos de su magnificencia: los cuadros de corrientes dispares exhibidos en el palier, los caballos del

club hípico que se ven desde el jardín de la casa y que, según sus propias palabras, tienen "tremendas pijas" (144); el chaleco del general Perón que adquirió en una subasta y que usa habitualmente, aunque es pequeño para su cuerpo. Todo lo que distingue al senador se desajusta, es desproporcionado, demasiado grande o muy pequeño, fuera de medida, lo que remarca la ostentación vulgar, tosca y ordinaria. Este personaje le cuenta a Castellanos la historia de Marta, su empleada doméstica, quien sufrió el incendio de su casilla de madera con sus pequeños nietos dentro. Se detiene en los pormenores de la evolución clínica y las intervenciones médicas que hicieron a los niños en el Instituto del Quemado:

> Cada día bajan los arneses con los niños a una pileta donde lavan sus cuerpos, y luego los suben; los someten a dos o tres operaciones semanales, en las que injertan delgadísimas películas de piel sana en la carne viva, les pasan crema que absorben velozmente como lluvia hundiéndose en la tierra (149).

Enfatiza la imagen deforme de esos cuerpos que, en caso de sobrevivir, estarán convertidos en monstruos, mirados con desprecio por aquellos que los aman, tornados una carga para Marta que deberá continuar cumpliendo su labor de cuidado, con un padecimiento infinito. El senador relata que, ante este panorama, decidió intervenir, "tomar medidas para acabar con el sufrimiento de los niños y convertirlos en recuerdos buenos": "—Así que mandé a desenchufarlos" (150). El político cree saber cuánto sufrimiento pueden tolerar los pobres y los niños desvalidos, decide sobre las vidas y las muertes de los otros, puede ordenar una eutanasia prohibida legalmente. Y, además, luego convierte esta intervención en una hazaña heroica, un gesto de beneficencia transformado en relato para magnificar a su persona. El senador acepta financiar, con "fondos reservados del gobierno" (145), el proyecto propuesto por Castellanos. Logra montar un arte rupestre apócrifo, a partir de la planificación de múltiples engaños, con la complicidad de investigadores de la universidad, un equipo de personas que conocen las técnicas del paleolítico, los artistas contratados para ejecutar, bajo reserva, la obra, los empresarios e ingenieros que financian los gastos. Es un vendedor de ilusiones, orquestadas con el dinero que todo lo puede comprar.

La novela es sobre todo un relato del dolor de la ausencia, donde la aflicción sentimental a veces se conjuga con el malestar físico, por ejemplo, cuando el

protagonista se lastima la piel con un alambre de púas, generando hilos de sangre, o se agarra con la puerta del auto el dedo que le queda roto, inflado, con ráfagas de tormentos punzantes. Castellanos se entrega a pequeños gestos de restitución de la presencia de Julia, para menguar las distancias y para atesorar aquello que la pareja ha sido y que amenaza con perderse. La disputa entre el pasado y el presente es a la vez un contrapunto entre la unión y la ruptura, entre la cercanía y la distancia. Porque anteriormente la pareja se caracterizaba por la conexión simbiótica, una unión solidaria que les permitía saber del otro o sentir una aproximación aun cuando estaban físicamente separados, según lo destaca el protagonista, quien afirma que "la distancia entre ellos era cercanía" (121).

La narración es ante todo un combate contra el paso del tiempo, que horada lo vivido, borrando sus intensidades y sus huellas. En principio parece que son los objetos los que pueden restituir la memoria y actualizar la esencia de las personas. Por eso Castellanos se pone un vestido de su pareja y se mira en el espejo con el propósito de que "él y Julia sean una sola cosa que vive o resucita dentro de un traje y en un instante único de reunión" (20). También por esto colecciona en una caja folletos de turismo, mapas, guías de las calles, tarifas de hoteles, publicidades de restaurantes y cervecerías, entradas a muestras y museos, programas de teatros, todos pertenecientes a Londres. De este modo, reproduce la experiencia de habitar una ciudad que no conoce, transforma sus hábitos para replicar lo que sucede al otro lado del mundo y busca "adaptar su cuerpo al extranjero" (47). Se alimenta con comidas de la cocina inglesa, se prepara cada tanto el té típico para entrar en el clima helado del otro continente; alterna los horarios en que duerme para que coincidan con los de Julia, pasa las noches en un colchón tirado sobre el piso desde donde mira el plano de Londres de tres metros que tiene pegado en la pared, bajo el efecto nocturno que generan unas estrellas fluorescentes. Se propone obtener de los hechos inventados una experiencia propia que pueda asemejarse a los sucesos cotidianos vividos por Julia a la distancia. En este sentido, el personaje se adelgaza y se invisibiliza, para tornarse sombra, doble, réplica de Julia, "un espejo que apenas deforma su figura" (48).

La experiencia de la ausencia combina memoria e invención, porque tanto se puede invocar las escenas del pasado como construir un tiempo del porvenir imaginario. Recuerdo e imaginación se vuelven indistinguibles, ambos poderosos para atraer la

presencia fantasmática de la amada. Sin embargo, estos artilugios parecen no alcanzar para mitigar la distancia y se suceden una serie de derrotas. Castellanos llama a Julia a su antiguo número de teléfono, pero ella ya no está para atender. Va, junto con la empleada de la inmobiliaria, a ver la casa de su pareja e intenta reponer la ubicación de cada uno de los muebles y los objetos en los distintos espacios, pero no lo logra: "comprueba que está frente a un nuevo fracaso del regreso" (74).

Por otra parte, se estima que la imagen puede ser el último conjuro contra el olvido. Y Castellanos ha previsto esto porque, durante una cena que compartieron con Julia en Colonia, le pidió a una persona desconocida, de una mesa contigua, si podía tomarles una foto y luego mandársela a su dirección de correo. Cuando el protagonista observa la foto, más bien se decepciona, comprende que no es cierto que la imagen pueda detener en el tiempo los sucesos: es mucho más lo que se ha ido que lo que permanece, "ya no están los sonidos del ambiente, su música, sus voces, la tibieza de los cuerpos unidos por un arco de atracción que se tiende por encima de la mesa", "ni las nubes de tabaco uniéndose en lo alto con el aire que acompaña los parlamentos, los suspiros inaudibles, las toses y el humo" (115). Ellos ya no son los mismos ni se han quedado quietos en la fotografía. Por eso Castellanos intenta la observación microscópica, valiéndose de una lupa que le permita "reencontrarse con la experiencia de lo grande inspirado en lo pequeño" (125). Sin embargo, la reunión de mínimos fragmentos tampoco sirve para componer la totalidad y encontrar "los paraísos cercenados por la ausencia" (125). Luego de todos estos intentos, Castellanos se decide por la opción más pragmática y profana: viaja a Londres a buscar a Julia, llevándole un anillo como ofrenda de reconciliación. Pero quizás esta posibilidad del reencuentro corporal, real, material y tangible sea la mayor de sus derrotas. Castellanos observa con binoculares a Julia, no puede identificar su ropa, sus gestos, sus movimientos: ella está frente a sus ojos, pero ya no es la misma, se ha vuelto irreconocible. Se puede pensar que por esto Castellanos no se acerca ni se deja ver, el reencuentro nunca se concreta.

Finalmente, la última ocurrencia del protagonista para eternizar el tiempo compartido con Julia, a punto de perderse, es apostar al arte, pero no a su manifestación moderna y contemporánea, sino a su versión más primitiva, al arte de las comunidades originarias de América. Tal como anticipé, consigue apoyos del senador para llevar adelante su proyecto y logra realizar en una cueva de los Andes una pintura que calca la

foto de la cena con Julia en Colonia. La pintura forma parte de una empresa de falsificación, se han adulterado las pruebas, falsificado documentos, sembrado pistas e indicios para hacer creer que esa cueva es un hallazgo científico. La pintura debe emular el proceso de composición, los colores, los rasgos y las formas del arte paleolítico, por eso la imagen de Julia y Castellanos se vuelve simple, los detalles se han borrado, pero ya no importan. El dibujo se sostiene en una única expresión: la mirada intensa que reúne a los amantes. Cuando viajan con todo el equipo a ver la obra terminada, Castellanos pide ingresar primero, y solo, a la cueva. Y en esa escena final se cifra el título de la novela: "miles de años" que confluyen en un único momento inmortalizado en la pintura, apócrifa, pero a la vez verdadera. El tiempo perdido se recupera en la superficie rugosa de la piedra, en una reserva de oscuridad, frío y silencio. Allí, y solo allí, es donde el protagonista puede reencontrar la conexión de los amantes durante aquella cena: "Ese instante reaparece ahora frente a Castellanos y lo devuelve, nuevamente, a la fracción de segundo que mientras duro fue eterna." (173).

Indeleble, de Paula Tomassoni, comienza cuando Maine descubre el cuerpo de su marido que se ha suicidado en la sala del departamento, atormentado ante la imposibilidad de pagar las cuotas del crédito hipotecario. En la primera parte, "Bienes raíces", se observa una estructura binaria que alterna capítulos configurados en dos tiempos y con dos modos de enunciación diferentes. El presente, que es el tiempo del suicidio y del duelo, está contado en tercera persona, siguiendo mayormente el punto de vista de Maine, y con verbos en pretérito. El pasado, tiempo del matrimonio y de los proyectos de felicidad, está narrado en primera persona por Maine, con verbos en presente, por tanto, da una sensación de mayor cercanía e inmediatez. La primera construcción temporal y gramatical se replica en la segunda parte, "Dueños", donde se narran los hechos posteriores al 19 y 20 de diciembre de 2001. Y la tercera parte, "El ojo del amo", regresa al pasado para concentrarse en el día en que el matrimonio firma el crédito en el banco. La narración se trabaja con pistas, utilizando cierta dosis de policial de intriga, con algunos secretos que se van develando a medida que se desarrolla el relato, y otros que quedan, inquietantes, sin resolver.

Indeleble es, fundamentalmente, una novela económica, en principio porque la trama avanza a partir de acontecimientos que son transacciones económicas, o consecuencias de esas operaciones. Se observan acciones como tomar deuda, pedir

dinero prestado, ahorrar, hacer compras, buscar ofertas, cobrar un salario, organizar y financiar gastos. Las proyecciones, los modelos de vida, las gramáticas de la felicidad tienen vinculación con aquello que las políticas económicas posibilitan, o con aquello que deniegan. Lo económico funciona a un nivel macroestructural, cuando se alude a medidas de gobierno —tales como el acuerdo con el Fondo Monetario Internacional y el "corralito"[139]—, y también a un nivel micro, ya que las experiencias personales se ven interceptadas por esas cuestiones financieras. La novela configura la deuda como mecanismo de funcionamiento del capital y también como dispositivo de subjetivación que afecta las vidas y las sensibilidades. Se narra todo el proceso de solicitud de un préstamo bancario como una oportunidad para acceder a los "sueños". A Ricardo le brillan los ojos cuando muestra el folleto del Banco Hipotecario y describe las ventajas del crédito, mientras Maine expresa: "Me emociona la noticia." (114), "Sueño con la casa nueva, con mi cocina iluminada." (216). La deuda es el mecanismo para concretar un deseo y alcanzar un modelo de felicidad, donde las personas, para constituirse como familia, deben acceder a la "casa propia" y, además, tener hijos. De allí también la aspiración a la maternidad que manifiesta Maine y su frustración al no quedar embarazada, proceso que no es del todo acompañado por Ricardo, que se resiste a los tratamientos de fertilización.

Además, la ejecución de la hipoteca lleva al personaje al suicidio, tal como expresa Ricardo en su carta de despedida: "Que toda esa situación lo tenía tan nervioso que su vida ya no era vida." (63). Es una muerte que luego se revela ridícula e innecesaria cuando se conoce la medida del gobierno de suspender la ejecución de las hipotecas por las presiones sindicales y por "miedo a un estallido social" (78). Pero no solo están las deudas visibles y legales, también está la deuda clandestina, el dinero de circulación secreta. Por ejemplo, el último sueldo de Ricardo que un empleado del banco entrega a Maine, conseguido a través del gerente que falsifica su firma. También el dinero escondido en el traje azul con el que el protagonista pide ser enterrado en su nota de despedida, deseo que no se cumple porque su mujer lee la carta luego de la ceremonia

[139] Se denomina "corralito" a la restricción de retiro de efectivo de los bancos, impuesta por el gobierno de Fernando de la Rúa el 1 de diciembre de 2001 ante una corrida bancaria. Para una reconstrucción del contexto político y económico de estas medidas, se puede consultar la sección "Un neoliberalismo situado: rasgos, trayectoria y consecuencias del modelo neoliberal en la Argentina de la década del noventa y comienzos del siglo XXI" de la "Introducción" de esta Tesis.

fúnebre. Recién al final del relato, ordenando la ropa de Ricardo, Maine encuentra el sobre escondido en el saco azul, con la suma de nueve mil novecientos dólares. Así surgen las versiones encontradas, que nunca terminan de resolverse: según Julia, sobrina de Maine, Ricardo quería llevarse ese dinero a la tumba; según la protagonista fue un mecanismo, por demás inteligente, que ideo su marido para dejarle la plata. Ese dinero era parte de las extracciones ilegales que el protagonista realizaba del banco y que usaba, junto con su compañero Rozín, para otorgar préstamos personales y luego repartirse el usufructo de los intereses. Con esto se agrega otro elemento para pensar el suicidio, porque Ricardo no pudo devolver esa última suma al banco, debido al cambio del tesorero, lo que convierte a las palabras y a la sinceridad del personaje en dignas de sospecha.

Aparecen las deudas familiares, que pueden provocar profundas antipatías o confirmar vínculos de solidaridad. La pelea y el distanciamiento entre Ricardo y su hermano se deben a que este último se niega a prestarle dinero con el argumento de que no quiere arriesgar los únicos ahorros que tiene para ayudar a su hija. En cambio, Sergio, hermano de Maine, accede a prestarles ese dinero para el anticipo del departamento y, además, luego colabora con la compra del ataúd, paga el servicio de café en el velorio, una corona a nombre de la familia y el aviso fúnebre en el diario. Finalmente, también se mencionan las deudas individuales, sobre todo avanzado el año 2001 son muchos los personajes que han solicitado préstamos personales a los bancos o a sus allegados, para su subsistencia.

La deuda tiene diferentes dimensiones para el personaje de Maine. Es una de las herencias que recibe luego de la muerte del marido. Su gran preocupación es cómo subsistir con el dinero que tiene, hasta empezar a cobrar la pensión, y sobre todo cómo pagar las cuotas atrasadas de la hipoteca. Al enviudar, la protagonista debe tener una postura activa y resolutiva respecto al manejo del dinero, que antes era suministrado exclusivamente por Ricardo. Hace cálculos, contabilizando varias veces cuánto le queda del sueldo del marido; hace averiguaciones financieras, pregunta por el seguro de vida, enterándose que no corresponde en casos de suicidio; se propone tramitar la pensión. Y finalmente consigue un trabajo en una fotocopiadora, en condiciones de precarización: el salario se cobra por día, según la cantidad de copias realizadas, y, en caso de algún error, se descuentan los gastos de tinta y papel; durante el mes de enero,

como el negocio va a necesitar un solo empleado, el dueño traslada a los trabajadores la decisión de quién se quedará sin asistir. Cada día de trabajo se menciona la paga —"guardó los tres pesos con setenta y cinco en la cartera" (112), "volvió a su casa agotada, con dieciocho pesos con veinticinco en el morral" (117)— y Maine comienza a contar las copias para calcular cuánto ganará al final de la jordana y qué podrá comprar con ese dinero, que debe alcanzarle como mínimo para comer. Por otra parte, la deuda clandestina de ese dinero extraído al banco que Ricardo nunca llegó a devolver es el pasaporte para la liberación de Maine, porque le permite, no solo pagar los meses de hipoteca atrasados, sino también dar lugar a sus deseos e imaginar destinos posibles para su futuro.

Además, se hace alusión a la deuda del país con el Fondo Monetario Internacional, valorada de diferentes formas según los personajes. Mientras los dueños de la fotocopiadora esperan el acuerdo porque creen que va a "mejorar el consumo" y van a tener facilidades para cambiar las máquinas; en cambio, Nacho se mofa irónicamente cuando Maine le dice que ojalá llegue ese dinero al país: "le dijo que estaba loca, que si ese crédito llegaba, la Argentina se fundía" (136), abundando en explicaciones que aburren a la protagonista.

El ahorro, contraparte de la deuda, también es un elemento configurador de la trama: cuáles son los medios y las estrategias para acumular dinero, dónde se guarda, qué les sucede a los personajes cuando este ahorro se vuelve frágil, se sustrae o se devalúa. Maine aprende en un programa de televisión de Lita de Lázzari la mejor manera de aprovechar un pollo y hacer rendir la comida; va con Julia a una feria en la que liquidan ropa de marcas conocidas, pero de temporadas anteriores, y lo hacen caminando porque "si tomaban un taxi se iban a gastar todo lo que ahorraran en las ofertas" (120). Ricardo compra dos *whiskys* solo porque están "Dos por uno. Baratísimos", para utilizar los tubos de cartón donde vienen guardados como alcancías y le explica a Maine el método de ahorro consistente en poner dos pesos en cada lata por día (137). Julia, luego de su divorcio, prefiere volver a vivir a la casa de sus padres para ahorrar el costo del alquiler, depositarlo en un plazo fijo en dólares y de ese modo acceder a la compra de una vivienda. Estos ahorros se ven retenidos en los bancos, con la medida del "corralito", generando una grave crisis en el personaje que participa de las protestas, a veces acompañada por Maine. Julia golpea su cacerola y repite los

cantitos que atacan a la clase política, en un estallido de furia, llanto y desconsuelo. Allí se entera de otras desgracias: un hombre que había ahorrado para festejar el cumpleaños de quince de su hija, una mujer que había acumulado dinero para mandar a sus hijos a la universidad extranjera, una señora que había guardado el seguro de vida de su marido y ahora lo necesitaba. Todos juntos hacen guardia a los gritos frente a la puerta del banco, sin que nadie se asome para dar alguna respuesta: "Dólares querían todos. Dólares. Había duplicado su precio en el mercado financiero y el banco se los retenía, congelados." (199).

Son muchas las acciones vinculadas con la circulación del dinero por la compra de mercancías que tienen lugar en la novela. Se observa el ingreso de productos importados a bajo precio, que se ofrecen en comercios como los denominados "Todo por dos pesos", donde Maine y Ricardo se entretienen mirando las diversas "chucherías" y finalmente eligen unas fuentes de plástico y un blíster con destornilladores (55); así como también en la venta callejera, donde la protagonista levanta un objeto que desconoce y, cuando el vendedor ambulante le aclara que es un "descarozador de aceitunas", decide llevarlo. También se destaca la escena en que el matrimonio va al hipermercado en busca de las "superofertas" anunciadas en el folleto publicitario y acuerdan utilizar dos carros para poder duplicar la cantidad de unidades permitidas por persona. Allí actúan de forma coordinada y cómplice para llegar a los productos en oferta, en pugna con los otros compradores, y Maine se pelea con una mujer que quiere arrebatarle su compra: "—Es mío —le digo, y le arranco el carrito de las manos. Me putea, se da vuelta y se va." (90). De modo tal que, además del préstamo hipotecario, otro modelo de felicidad que aparece en la novela es la adquisición de mercancías, objetos inútiles e innecesarios que se compran como divertimento, simplemente porque están baratos; o necesidades que va instalando el mercado para mantener a los sujetos atados a la dinámica del consumo conspicuo.

En *Indeleble* la familia es un contrato social, con su sustrato económico. Ricardo, empleado bancario, es quien trabaja afuera y provee los recursos económicos para sostener todos los gastos. Maine es una "experta planchadora de camisas" (73), una cocinera obstinada en "hacer rendir la comida" (82). Es, sobre todo, obsesiva de la limpieza, su mirada se detiene en los detalles que puedan delatar cualquier marca de suciedad, atenta a los rincones más ocultos —la tierra acumulada en el borde inferior

del lavatorio o la rejilla del ventiluz del baño, los restos de dentífrico que deja su marido al cepillarse los dientes—, repasa la mesada aunque ya esté limpia, lava las latas de conserva que trae del supermercado. Se ocupa de las tareas domésticas con esmero, dedicación y metodismo, muchas veces mientras su marido descansa o mira televisión. Los roles son fijos, nunca intercambiables, están marcados en la vida cotidiana de la pareja. Ricardo es quien planifica la vida familiar, quien toma las decisiones, desde los acontecimientos más nimios, hasta cuestiones de mayor trascendencia. Por ejemplo, mientras están de vacaciones, Ricardo instruye sobre cómo colocar la sombrilla en la playa, cómo ponerse el protector solar, qué comer: "—¿Compramos una pizza? Ricardo no espera a que le responda y se detiene en una pizzería" (19). El marido decide cuándo es el momento oportuno para adquirir un departamento, organiza las visitas inmobiliarias, analiza y elige cuál comprar, prevé las transacciones financieras. Ricardo es quien paga, por eso tiene la palabra final al momento de definir cada compra, como cuando decide que la camisa para regalar a su cuñada debe ser de color roja, y no lila como prefiere Maine, y luego entrega a la vendedora su tarjeta de crédito para financiar en doce cuotas. Y es quien determina muchas de las rutinas cotidianas, dando órdenes a Maine, o asignando tareas: "—Vamos al supermercado" (89), "—Andá yendo al departamento y poné la mesa." (32). También en las relaciones sexuales siempre es Ricardo quien toma la iniciativa, el lugar reservado a Maine es más bien de insinuación, pero pasiva, esperando los avances del marido.

Hay muchos momentos en que se hace alusión a que Maine no termina de entender lo que le están diciendo, o lo que está sucediendo, como si tuviera una dificultad de comprensión. Esto se confirma con sus lecturas o gustos culturales —elige el suplemento de "Espectáculos" del diario, mientras Ricardo se queda con las otras secciones, lee revistas de moda como *Para ti*—, o con los temas de conversación que prefiere, desinteresada por los acontecimientos políticos, por los "temas importantes", ocupada de los "chismes" de la familia, los consejos de cosmética, las noticias de moda, las recetas de cocina, más bien ligeramente superficial. Todo esto parece reproducir la distribución de los estereotipos: Ricardo es quien piensa, especula y planifica, Maine es quien hace, cuida y atiende. Sin embargo, en otros momentos, el personaje femenino adquiere otro espesor, se detiene en determinados detalles y se obstina en hacer cálculos mentales, para sacar estadísticas, como cuando estima la cantidad de bebidas

para obtener el porcentaje de ganancias del almacén de enfrente. Esta afición estadística se acrecienta a partir del suicidio de Ricardo: cuenta las flores dibujadas en el mantel de hule del living de la vecina, calcula las medidas de los ataúdes que le ofrecen en la casa funeraria, la cantidad de flores que podrían ocupar las tumbas del cementerio, el perímetro de la vereda que circunda la plaza a la que suele ir a caminar. La vista fija, reconcentrada, como si para procesar la experiencia debiera mover la atención fuera de escena, a los márgenes aleatorios. Como si su percepción del mundo fuera más bien numérica y contable, concentrada en lo mínimo, no traducible en palabras o conceptos, no general ni trascendente.

Si durante su matrimonio Maine siempre ocupa el rol de esposa y "ama de casa", sin ningún tipo de vacilación o cuestionamiento, a partir del suicidio comienzan a observarse pequeñas fisuras en su subjetividad, no del todo enmarcada en las tramas previsibles. Maine no puede desempañar el rol de viuda tal como cree que debería ser. Experimenta cierto extrañamiento y transita los hechos con una pátina de sarcasmo, como si pudiera estar y no estar en la escena de la muerte al mismo tiempo. Por ejemplo, cuando los vecinos le dicen "Fuerza" y le palmean la espalda: "Se tentó. 'Si hago fuerza me cago', pensó. Pero no podía reírse." (22); cuando el servicio fúnebre pregunta si tiene alguna recomendación especial, ella responde: "Que le taparan bien el cuello" (46).

El agua es un elemento predominante que funciona como metáfora de estas experiencias. En el departamento de la vecina, la sientan en una mesa con un vaso de agua que llenan constantemente: "Bebía el agua de a sorbitos, sin soltar el vaso. Cuando se acababa, alguien le servía más." (15); como si la viuda fuera a descompensarse o a secarse. Los espectadores esperan que Maine llore, pero ella no puede o no quiere hacerlo, al menos no delante de esa multitud de curiosos: "¿Estaba mal tener sueño? ¿Debería estar llorando desesperadamente? Lo intentó de nuevo. La gente se tranquilizaría si la viera llorar." (21). Recién cuando se encuentra sola en el baño se libera una emanación de fluidos, orina y llanto. Cuando se va a bañar deja que el agua la moje de a poco, chorreando por la cara, como una forma de limpiar el dolor, o dejarlo correr. Y en las escenas del pasado, durante las vacaciones en Mar del Plata, un momento de libertad es cuando nada sola en el mar, entre la desujeción y el auto control, enfrenta las olas de costado para no perder el equilibrio, no se atreve a adentrarse más allá de donde hace pie, pero a la vez se deja llevar por los movimientos del agua, se sumerge

para pasar las olas por debajo, flota boca arriba, se permite ver todo desde afuera, mantenerse un rato en la distancia, sustraerse del ajetreo de una playa repleta de gente: "desde acá no se escuchan los ruidos ni los gritos. Es como ver una película", "es como una postal" (29). Sin embargo, se impone límites y regresa con su marido: "El mar está apacible. Me quedaría una hora flotando acá. Salgo" (29).

Indeleble interroga lo que se va y lo que permanece, la dialéctica entre la presencia y la ausencia, las marcas que se diluyen y las que no pueden borrarse. Hay marcas que Maine no puede soportar, todo lo que indica suciedad, mal olor, putrefacción, deterioro o desgaste, ante lo que se repite su gesto de "asco" (33, 69). La suciedad se limpia obstinadamente, Maine advierte las manchas más escondidas, repasa lo que ya fue aseado, para que todo quede "bien limpio y con buen olor" (40). Sin embargo, hay manchas que resisten y permanecen. La vecina imagina restos de sangre en la escena del suicidio, por eso no la deja regresar a su departamento, pero, Maine no comprende: "¿De qué hablaba su vecina? No había visto ninguna mancha en la cortina celeste, ni en la camisa impecable" (17). En cambio, la protagonista advierte lo que no es percibido por nadie: "Le perturbaba reconocer que, ante el cadáver de su marido, su primer pensamiento había sido que la camisa celeste oscura combinaba muy mal con el cortinado de fondo celeste pero muy claro" (13). El suicidio no deja restos de sangre, pero es "una muerte que no combina", que desentona, imperfecta y mal compuesta. La presencia del marido persiste, las rutinas tardan en desaparecer o en transformarse, por eso el cepillo de dientes continúa en el vasito, al lado del suyo; por eso Maine sigue durmiendo del lado izquierdo de la cama, "como si Ricardo ocupara todavía su lugar" (77). Porque una señal que también persevera es la de la alianza matrimonial, aun cuando Maine decide sacársela, le queda una marca blanca sobre la piel, que debe tapar con otros anillos: "era como un tatuaje eterno" (166).

Sin embargo, Maine se atreve, paulatinamente, a cambiar algunas cosas: comienza a tomar mate sola, junta varios objetos de Ricardo y los tira a la basura, hasta se anima a deshacerse de su ropa y ordenar el armario. Cuando sale del ámbito privado y consigue empleo, cambian las marcas en su piel, ahora le preocupa la tinta negra que tiñe las puntas de sus dedos: "las manchas podían hacerse irreversibles" (127). A partir del suicidio, se construye una relación de complicidad con su sobrina Julia, que, con un discurso de emancipación femenina, la insta a dedicarse a su cuerpo, con caminatas y

dietas, a arreglarse y comprarse ropa, a conseguir un trabajo, conocer gente nueva. Aquí aparece el ideal de la mujer divorciada o viuda que se dedica a su desarrollo personal, pero que también está tramado por modelos hegemónicos como el cuerpo delgado, la necesidad de sentirse atractiva y de salir con hombres. En un principio, Julia parece ocupar el lugar de Ricardo, como una guía que le dice a Maine lo que puede hacer ante cada situación, cómo debe actuar, de qué debe o no preocuparse, mientras la protagonista se deja llevar. Pero luego, Maine se permite desatarse de las orientaciones de su sobrina, se atreve a actuar por sí misma, tomar decisiones, sin consultarlas con ella, sin necesidad de conseguir opinión o aprobación. Si antes fumaban porro juntas asomadas a la ventanita del baño, hacia el final ya se observa a Maine que ha fumado sola, mostrando el pasaje de la necesidad de apoyo para atreverse a experimentar nuevas prácticas hacia la propia emancipación. En una de las últimas escenas, Julia se sorprende al encontrar a su tía bajo el efecto de la marihuana: "se dio cuenta de que Maine estaba contenta. Lo celebró." (191).

Aun cuando parece que la crisis social y la crisis personal de Maine podrían funcionar en espejo o como trayectorias paralelas, las relaciones entre ambas experiencias no son unidireccionales ni lineales. Más bien se tejen vínculos discontinuos, tensiones y conflictos entre la experiencia íntima de la protagonista y la sucesión de acontecimientos sociales, políticos y económicos que atraviesa el país. Mientras Julia se desgarra por la pérdida de sus ahorros, Maine encuentra el fajo de dólares y se permite ser feliz por este hallazgo. Mientras a Julia se le derrumban todos sus proyectos, a Maine se le abren múltiples posibilidades y no quiere sentir culpa por esto: "estaba cansada de escuchar llorar a Julia. Entendía perfectamente por lo que estaba pasando. […] Entendía perfectamente, pero no le importaba. Y no se quería sentir culpable por tener sus dólares a salvo, fuera del banco." (206).

Mientras está sucediendo la represión policial a las manifestaciones del 20 de diciembre del 2001, Maine tiene un encuentro sexual con Nacho, su compañero de la fotocopiadora. Cuando regresan juntos del trabajo, escuchan las bombas de estruendo y se topan con una masa de gente en desconcentración. Un joven se acerca a Maine y le advierte que huyan, que la policía está "descontrolada": "Están tirando con todo y vienen para acá" (181). Entonces los dos comienzan a correr agarrados de la mano y cuando cruzan el Congreso advierten señales del horror: "La gente en la Plaza gritaba.

Algunos lloraban.", "Alguien dijo que la policía ya no tenía conducción y que en Plaza de Mayo los estaban matando a todos." (182). Finalmente llegan al departamento de Maine, extasiados por el pánico, en penumbras y en un silencio solo interrumpido por ruidos exteriores de gritos o estruendos, comienzan a besarse y tienen relaciones sexuales. Aquí parece disociarse el adentro y el afuera, lo personal y lo político, la experiencia de la protagonista, feliz por estar atravesando un momento de liberación sexual, y el estallido social que acontece en el país. A la mañana siguiente, aun cuando hace mucho calor, Maine se da el gusto de prepararse un café —cuando siempre desayunaba con mate en tiempos de Ricardo— y a imaginar el porvenir dando lugar a sus deseos: pasar unos días en la playa o en las sierras, alejarse un poco de todo. Mientras el noticiero muestra los restos del desastre y contabiliza los aumentos en el número de muertos, Maine "llenó la taza con agua hirviendo y le sonrió al dibujo que se hacía sobre la superficie" (188). Luego de haberse atrevido a cambiar, ya todo es posible: proyectar la posibilidad de salir simultáneamente con Nacho y con el portero, y de tener "relaciones abiertas" (201). Irse bien lejos por tres meses, sin siquiera avisar, dejando a Julia y a Nacho una sidra en la heladera, "para que brinden por ella" (208).

El desperdicio, de Matilde Sánchez, comienza y termina en el mismo sitio: el cementerio de Pirovano, los álamos negros, el entierro de los restos de Elena Arteche, la muerte de la amiga. El primer capítulo anuncia: "Lo que hay para decir, por lo tanto, es de tono fúnebre y de allí los álamos. Fúnebre sin broma, fúnebre de funeral." (17). También se habla del "principio de algo ya concluido" (23), es decir del comienzo de un relato en el punto exacto donde la vida de su protagonista se ha terminado. A partir de allí, ya se sabe que la potencia de la novela no va a pasar por la intriga argumental —por saber el destino de la protagonista— sino más bien por la elaboración del duelo, por el ejercicio de memoria, por la pregunta que no deja de resonar, aunque no se termina de decir del todo: cómo contar la historia de los muertos más queridos.

La narradora recuerda la clasificación que hace Elena de los recuerdos: están aquellos que empiezan a alejarse con una indiferencia elegante, hasta convertirse en secretos de familia; están los que se borran por completo, sin dejar ningún registro del hecho; y están los otros recuerdos, aquellos capaces de preservar intacta su densidad pese a la erosión de los años (15). Recuerdos "que lo han elegido a uno y no lo contrario, y que por lo tanto son como un imán, una piedra que irradia energía" (16). A esta

categoría pertenecen los recuerdos que la narradora tiene de Elena. Por tanto, no hay voluntad nostálgica, ni acto reflejo de recordar, sino una porción del pasado que permanece viva. La narradora reúne el tiempo compartido con su amiga en Buenos Aires, sus viajes a Pirovano, sus conversaciones, visitas, salidas, hasta "componer un bloque de tiempo que lleva el nombre de Elena" (17). Materia densa, intacta, que conserva su energía. Herida expuesta al roce, que es inútil tratar de curar.

A la vez el recuerdo personal forma parte de otros recuerdos que lo contienen pero que amplían su dimensión y su alcance: la vida de Elena es parte, y permite hablar, de un grupo de amigas y también de una época del país. La narradora hace explícita esta idea de una memoria que, como una *mamuschka*, contiene o encierra a otras. La historia de Elena participa de un relato ampliado: "el recuerdo de un todo al que pertenecíamos, una unidad semejante a una pandilla" (17). Y también la imagen de Elena Arteche en su ataúd, con la compostura de la muerte, abarca un territorio mayor: "es una imagen que arrastra una época, forma un todo con su tiempo y progresa hacia un año negro" (14), "El año más negro de la historia" (213). Elena muere en junio de 2001 y la novela no avanza más allá de esa fecha. Sin embargo, el acto de escritura es posterior a los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre, luego de la debacle del modelo neoliberal y globalizador, por tanto, la narración permite leer, en la reconstrucción del pasado y en la biografía de la protagonista, los indicios que señalan la tragedia del país. Por otra parte, la memoria restituye a la amiga para seguir admirándola, como un gesto de infinito aprendizaje: "quizá no lo escribo para hacerle justicia ni salvarla del olvido, ni siquiera para contárselo a Toni, sino sobre todo por la voluntad de seguir aprendiendo de ella." (23).

Se sabe muy poco de quien cuenta, solo que era amiga de Elena, de una misma generación, que compartían ciertos espacios culturales, grupos de sociabilidad y pertenencia. Sin embargo, es evidente que la narradora está cautivada por la figura de Elena, sumamente interesada por reconstruir cada paso, cada episodio, cada decisión de su vida y además por comprender cada dato que va recopilando. Esta curiosidad puede extenderse también hacia las otras mujeres del grupo: todas intercambian noticias, chismes, cartas, relatos, todas se cuentan la vida de Elena. Entonces, en la composición de su biografía hay diversas fuentes que la novela se encarga de señalar: por un lado, la condición de testigo directa de la narradora por haber participado en

muchos de los episodios, por haberlos escuchado de parte de su amiga a través de llamadas telefónicas, o por haberlos leído en mensajes escritos, pero, además, por otro lado, los relatos sobre Elena que transmiten las otras mujeres, las de la pandilla, o las de la familia, como su madre Chanito, su hermana Carmen, sus primas y las llamadas "parientes a sueldo" (19), Ofelia e Isabel, encargadas del servicio doméstico. Además, se agregan las escrituras que todos estos personajes pueden proveer, como mails, cartas, fragmentos de textos y anotaciones.

Recordar a Elena se torna un ejercicio hermenéutico generado por la fascinación que ejerce la vida de una mujer en las demás, un intento desesperado de aplacar con una saturación de lenguaje la angustia que provoca su muerte inexplicable. "No hay que olvidar que hablamos de una muerta. Estamos hablando de una muerta todo el tiempo" (47), dice la narradora. Este archivo fragmentario e inconexo, de carácter oral y escrito, que se va construyendo de manera aleatoria a partir de encuentros y conversaciones casuales, es el material que permite componer la novela. De modo tal que la escritura se funda en la lectura de este archivo íntimo y frágil; un método de composición que consiste en contrastar las distintas versiones, conversaciones y escritos, y hacer de todo ese amasijo multiforme la historia de una vida. La narración no oculta este entramado hecho de retazos, sino que repone la fuente, el origen, el trazo de donde proviene la información, a veces a través del uso de la cursiva, para remedar las palabras textuales de algún personaje, o a través del uso de verbos de decir, que restituyen la procedencia de la voz —"firmado Ada" (74), "le decía Delfi" (111), "dijo esa noche María Inés" (96)—, muchas otras veces singularizando el momento en que se tuvo conocimiento de aquello que se está contando —como por ejemplo: "fue entonces que me llamó por teléfono y me contó la escena en voz muy baja" (52), "A la mañana siguiente supe por los testigos" (71), "esto lo cuento según me lo refería Helen por teléfono y a través del correo electrónico" (196). Todo ese material, lejos de dar como resultado un texto inconexo, aparece como una composición zurcida por un hilo común: el tono de lamento que nunca se aminora del todo, ni siquiera en las zonas donde gana espacio la crónica y el ensayo, o donde prevalecen los chispazos de sarcasmo o ironía. De allí que este trabajo de memoria se vuelva una elegía: un canto a la pérdida de la mujer amada por todas.

Otro de los impulsos narrativos es conformar todo este material a través de procedimientos que permitan organizarlo, tales como la disposición de la secuencia en

orden cronológico y la construcción de una estructura dividida en tres partes, entendidas como periodos en la vida de Elena: “La edad de la comedia”, “El periodo gótico” y “Barroco fúnebre”. La trayectoria se distribuye a partir de los desplazamientos de Elena y sus continuos viajes entre su pueblo natal, Pirovano, y la ciudad de Buenos Aires, o entre Buenos Aires y Mar del Plata. Pero Elena es también una subjetividad en tránsito: entre el mandato cultural, la norma patriarcal y el deber ser respecto a la mujer, por un lado, y las posibles fisuras de esas disposiciones.

“Toda mujer nacida en provincia de Buenos Aires acaba siendo una buena madre y una maestra Normal.” (41), este es el legado que le transmite la madre a las hermanas Arteche. “Si las hermanas hubieran obedecido los consejos de la madre, quizás se habrían mudado pero solo de pueblo, convertidas en esposas de ganaderos, eventualmente en maestras Normales” (43), dice la narradora, volviendo sobre la misma idea. Sin embargo, si algo intentan las hermanas es sustraerse de este modelo, huyen del pueblo como si huyeran de la imposición familiar. Se instalan en Buenos Aires, estudian carreras universitarias, Carmen se enamora de Tello, abogado casado y con dos hijos, Elena se encuentra con Didier en su cama, sin saber cómo ni cuándo ha llegado hasta allí. Amores prohibidos, efímeros, circunstanciales. Por otra parte, también hay cierta libertad respecto a la maternidad y al cuerpo de la mujer. Durante su relación con Bill, Elena queda dos veces embarazada, en una primera instancia se practica un aborto, y en la segunda oportunidad decide afrontar el embarazo, a pesar de la distancia impuesta por su pareja al enterarse de la noticia. Y en los dos casos, Elena avanza con la posibilidad del embarazo sin consultar a Bill, sin siquiera importarle mucho su opinión.

Los intentos de subversión del mandato patriarcal se ven fatalmente frustrados: Carmen muere joven por una enfermedad terminal; Elena, luego de la muerte de su hermana, regresa al pueblo con su hijo para comenzar una existencia más bien privada, doméstica, simbolizada en la construcción de la estancia en las tierras de su padre, la “casa nueva” para una nueva vida (215). Además de dedicarse a dar clases en dos escuelas secundarias: “Ahora vuelvo al punto en que se encontraba Chanito. Una madre, una maestra Normal. Vivo mi vida sin curiosidad, como si la hubiera visto antes” (96), escribe en una carta un año después de retornar a Pirovano. Termina abandonando su carrera académica, sus escritos críticos, sin finalizar nunca aquello que todos sus amigos esperan: “la obra, el objeto mismo, […] su gran libro” (46). Aunque, no todo es tan

previsible cuando se trata de las subjetividades femeninas que se conmemoran en *El desperdicio*.

Aquello que prevalece en la novela son las escenas de encuentro entre mujeres. En la adolescencia, las trasnoches solas de las hermanas Arteche con sus primas Inés y Mercedes, las conversaciones sobre discos y libros, las expresiones en tono de pesimismo romántico, las lecturas existenciales. Reuniones donde las cuatro conspiran para irse del pueblo, con rumbo a la Capital: "Cómo evadirnos de esta destilería de bosta" (29). Cuando las hermanas viven en Buenos Aires, algunas veces coinciden en el departamento, son noches en que "bebían café en cantidades industriales y conversaban durante horas" (50). Y también están Ada, la Negra Mansilla, Delfi, que junto a Elena y a la narradora conforman la pandilla de amigas, quienes, durante los años ochenta, se juntan en los bares donde no se habla de otra cosa que de literatura y de cine, van a las presentaciones de libros, caminan la ciudad de arriba abajo. Luego, cuando Elena regresa a Pirovano, en sus viajes de visita a Buenos Aires, las amigas no dejan nunca de verse en encuentros donde "se conversaba sin descanso" (141).

Hacia el final de la historia, la narradora pasa una estadía en la casa nueva con Elena, donde la lluvia se recibe como una buena noticia porque las mantiene aisladas y desalienta a las visitas. Son días dedicados a la charla y a la lectura como nunca, al "taller de chismes" (218). La última noche es especialmente significativa: una "despedida al sereno", una charla sin guion, en la que Elena se abre a confidencias —que con Bill está todo terminado, que su última hazaña ha sido embarazar a una menor, que tiene como mínimo media docena de amantes. En un momento, se apagan las luces exteriores de la casa, de modo tal que quedan las dos solas, mirando la noche: "el cielo se encendió para nosotras como un gran teatro lírico. Miramos un momento el vacío y nos tocamos el cuerpo, en prueba de que ninguna de las dos se había movido." (259). Luego Elena toma la mano de su amiga, con "una actitud cariñosa" (265), y se la acerca al cuello para que palpe algo: la existencia de un ganglio, síntoma de la enfermedad, el comienzo del fin. Finalmente, durante el periodo de la enfermedad, Elena deviene niña, se deja cuidar por Ofelia, arropar en sus brazos, mientras mira dibujos animados, le pide que le toque "la cabeza despacio" y le dé "masajes suaves en la espalda" (273). Así logra adormecerse, caer en ensueños infantiles, olvidar una situación que no ofrece ninguna salida.

Los varones de la novela se caracterizan por ser "villanos" y "vividores" (55). Las Arteche se sienten atraídas por "galanes menesterosos, bohemios incurables, pícaros sin talento, cleptómanos de ideas pobres y uñas sucias" (55). Sus novios suelen representar, según palabras de su madre, "un surtido de rufianes" (56). La retirada de los amantes ocasionales siempre deja objetos en falta, el robo de cosas que les cuesta identificar, o de los mejores volúmenes de la biblioteca, que luego aparecen en librerías de usados. La noche en que Carmen muere, la madre y su hermana se enteran de que, tan solo tres semanas antes, se había casado con Tello en secreto y que además le había cedido la titularidad de cientos de hectáreas. Entonces se inaugura de inmediato la guerra con Tello, un arduo combate legal para recuperar las tierras perdidas. Durante el velorio de Elena, Bill se acerca a preguntarle a la narradora si conoce a alguien que compre bibliotecas por metro. Antes de finalizar las ceremonias fúnebres, los varones ya están desplegando sus argucias para hacer dinero con los restos de sus esposas muertas. Las mujeres sospechan de estas relaciones, logran atisbar el interés codicioso de los amantes: "el amor de Bill siempre nos pareció de comedia" (74). Y se preguntan cómo las Arteche han podido tolerar a estos cínicos sin escrúpulos, cuánto mejor les hubiera ido sin la compañía de esos varones despreciables.

En este sentido, la elegía se convierte en celebración de los momentos de amorosa amistad. Se valoran otros modos de la intimidad: la camaradería, la complicidad y el contacto entre mujeres; las conversaciones largas, que no tienen punto final. Y además se atisban otras posibilidades del goce. Como la temporada que Elena pasa frente a la ventana de la cocina observando a una vecina que se masturba dos veces por semana: "lejos de sentir vergüenza, la ciclista parecía empeñada en que la entrepierna se ubicara en el centro de la ventana, en un encuadre perfecto a través de la cama" (80). Elena, con una "cercanía obscena" (77) y una fascinación *voyeurista*, se queda prendida a la imagen que recorta su ventana. También sus amigas le preguntan por la historia de la ciclista, tornándola objeto de conversación y debates (¿objeto tal vez de deseo?). Y una de las cuestiones que más las inquieta es qué evocaciones amatorias inspiran los momentos de goce solitario: "¿Y si evocara a otra mujer?, no debía descartarse, una ciclista joven y risueña con quien se encontraba en sus raídes y a la que amaba salvajemente en una casona de Acceso Norte. O en secreto." (82). Al momento de conjeturar, imaginan un romance entre mujeres, digno de esta ciclista que para gozar no necesita del varón. En

su última función, la ciclista mira directo a Elena y pronuncia una palabra: “un consejo que nunca se sabrá y que quizás ella leyó de sus labios.” (86). Cercanía, placer, secreto, curiosidad, modos del vínculo entre mujeres donde se solapan amistad, deseo y erotismo.

La vida de Elena no solo se entreteje con la historia reciente del país, sino que además el avance de su enfermedad y su muerte coinciden con el final del modelo neoliberal y el agotamiento de sus políticas. “Lo llamativo, hasta extremos exagerados, es que la enfermedad de Elena y el derrumbe general hayan coincidido en el espacio y el tiempo.” (278), dice la narradora. La crisis del 2001 se configura a partir de una estrategia de descentramiento que funciona de manera temporal, geográfica y también actancial. La novela, situada cronológicamente antes de los hechos del 19 y 20 de diciembre, pero narrada desde una actualidad en la que se sabe lo que pasa después del 2001, trabaja la crisis como prefiguraciones de lo posterior, cómo imágenes que permiten sentir y anticipar el estallido social. Es decir, el país ya tuvo su momento más trágico, pero la novela elige mostrar la antesala de los acontecimientos de diciembre del 2001, los indicios que permiten dar cuenta de la devastación como un largo y lento proceso.

Tal como anticipé en la sección anterior de este capítulo, se narra la crisis en un pueblo de provincia, y no tanto en la ciudad de Buenos Aires, de modo tal que se configura un descentramiento geográfico que opta por sacar la mirada del epicentro del conflicto. Además, las protagonistas no son partícipes de los acontecimientos, sino más bien testigos tangenciales, cronistas de la desintegración, que registran en sus relatos episodios que les resultan extraños, tal como podrían haber apuntado cualquier otra curiosidad. Elena se siente atraída por la industria de la liebre y acompaña a los jóvenes liebreros velando sus noches de cacería, además de interesarse por el trabajo en los frigoríficos. Fermín Rodríguez (2022) considera que la caza de la liebre es el último recurso de una vasta población de desocupados rurales a punto de perderse en el espacio amorfo del desclasamiento y el abandono. Son fundamentalmente adolescentes varones que solo pueden optar entre “la liebre o el delito” (160), y que, como liebreros, construyen una red de afectos, saberes brutales y prácticas primitivas en plena pampa. Rodríguez relaciona esta práctica con las microeconomías “barrocas” que reconstruye Verónica Gago (2014): brotes de neoliberalismo “desde abajo” por parte de sujetos

populares que se resisten a la explotación y a la desposesión creando interpretaciones, mutaciones y adaptaciones novedosas que desbordan las coordenadas de la macroeconomía. Además, la protagonista, siguiendo a los liebreros y en solidaridad con los nuevos indigentes rurales, participa de una nueva comunidad sensible que la aleja del orden tradicional de la familia y de la propiedad rural: "ingresará en alianzas, tráficos y circulación de intensidades afectivas entre multitudes de cuerpos portadores de desorden que, en su apertura, no se acomodan a las distribuciones dominantes de especies, géneros, familias e identidades" (Rodríguez 2022: 154). Elena también sigue de cerca el fenómeno de "los sin techo", varones de entre 30 y 60 años, peones y mano de obra desocupada, que abandonan sus hogares por la crónica falta de empleo, una "masa supernumeraria de indigentes" (190) que va dotando de características inusitadas a la pobreza rural.

Los elementos que aluden a la crisis aparecen al modo de indicios aleatorios, mencionados al pasar y conectados con el derrotero biográfico de Elena. Así se observa cómo la crisis viene afectando al campo argentino. Los productores deben tomar deuda para comprar semillas y por tanto viven perseguidos por los bancos, quienes se convierten en uno de los sectores más beneficiados por el modelo: las tierras quedan a manos del capital financiero, se rematan, se dejan de trabajar, "los chacareros se habían convertido en vanguardia del desastre." (112).[140] A esto se agrega el año fatal en que los campos son asolados por un periodo extraordinario de lluvias, y el gobierno propone como medida paliativa la realización de un canal aliviador de aguas superficiales, aunque las obras oficiales se suspenden y no llegan a concretarse (115).

Otro indicio aparece cuando Elena realiza la remodelación del rancho en las tierras de su padre y "no se pudo contratar al arquitecto de Tandil porque, como la mayoría de los profesionales, había emigrado" (117). También se habla de "un pueblo en éxodo" (116), o de que "*los pueblitos se despoblaban a un ritmo galopante*" (187, cursiva en el original), no solo por la huida de los profesionales, sino también por el contexto de

[140] Esto puede relacionarse con las figuraciones del campo y del trabajo rural en *Lumbre* de Ronsino, ambas novelas dan cuenta de las transformaciones del sector agrícola-ganadero en la Argentina del neoliberalismo. En la sección siguiente, específicamente en el apartado "6.4. Huellas: la memoria como arqueología y montaje", se desarrolla la reconfiguración de las prácticas productivas, políticas, sociales e institucionales del sector agropecuario argentino, así como también las medidas que promovieron la consolidación del modelo denominado "agronegocios".

creciente pobreza, por los contingentes de desocupados y los sin techo que adquieren hábitos trashumantes y van moviendo la lona donde cobijarse. Al momento de conseguir materiales para la construcción de la casa nueva, Elena logra aprovechar los restos de la demolición de lo público: "Media pampa de desmanteló en los años noventa. Numerosos edificios estatales pasaron a manos privadas, de manera que los pueblos eran una fuente inagotable de estructuras y fierros dignos de reciclar." (118). Otro de los modos de destrucción de lo público se vincula con el desfinanciamiento del sistema educativo: en 1998 las dos secundarias que quedan en Pirovano son unificadas, de modo tal que las maestras pierden uno de sus empleos (151). A fines de los noventa, la protagonista sigue visitando la Capital, donde se reencuentra con sus amigas. "La recesión se profundizaba aceleradamente por esos meses, la ciudad se había llenado de pobres que parecían demenciados y no hacían otra cosa que caminar buscando quién sabe qué." (141), dice la narradora al describir el periodo.

Aun cuando el destino la reúne con los pronósticos de su familia, Elena nunca está cómoda en el ropaje de madre y esposa feliz. Reconoce que su relación con Bill es "un amor muerto", "un cadáver" (212), y, en su cumpleaños de cincuenta, confiesa a sus amigas que está "harta de la primera mitad de su vida" (212). Elena desea soltar todo y largarse, vivir la vida de los otros, los desposeídos, los lúmpenes, los linyeras. Cierta tarde le dice a la narradora que "estaba dispuesta a cambiar su vida por la de un ciruja liebrero. Y los campos de la familia con sus cuadros de oleaginosas en su punto de óptima madurez, y los silos a tope de girasol y todo el ganado, por una cama de cartones." (174). Elena nunca pudo concluir el proyecto de escribir un libro. En lugar de dejar una obra para rememorarla, escribió "*cositas*", "especie de memos manuscritos" (286, cursiva en el original), similares a epitafios o aforismos. Retazos de hojas marcados con una caligrafía apurada, que iba dejando escondidos en los libros de su biblioteca. Si bien la narradora insinúa la idea de una carrera frustrada, de una trayectoria signada por el fracaso, como modo de entender "el desperdicio" anunciado desde el título, se puede desarmar esta concepción teleológica de la vida como proyección hacia el éxito. Quizá el deseo de la protagonista no esté en la gran obra sino en los papelitos dispersos, dejados en cualquier libro como un regalo anónimo y fortuito, y su erotismo no esté en la cama matrimonial sino en la función de la ciclista, atisbada por una ventana, o en las

noches de cacería junto a los cuerpos de los jóvenes.[141] Modos de lo precario, donde la intensidad de la experiencia se vive en los resquicios del modelo heteropatriarcal y de los roles sociales. Mínimas fisuras donde el desperdicio deviene goce y aventura.

6.3. Indicios: la crisis como vestigios infinitesimales en *Lumbre* de Hernán Ronsino

Lumbre comienza cuando al narrador, Federico Souza, lo llama su padre para comunicarle que ha muerto un viejo amigo suyo, Pajarito Lernú, en un episodio confuso del que no se tiene mucha información: "Encontraron el cuerpo hundido en un zanjón" (13). El padre le pide que viaje al pueblo para acompañarlo en esos días en que debe reconocer el cadáver, retirar las cenizas, despedirse de los restos de su amigo. En este sentido, el motivo central de la novela es la pérdida y el proceso de duelo, y así lo aduce el protagonista cuando explica las razones de su viaje: "Por la muerte de Lernú. Porque mi padre me lo pidió." (135). Pero Federico se fue hace mucho tiempo para "construir una vida que no tuviera ninguna marca del pueblo" (124) y hace doce años que no pisa Chivilcoy. Entonces, *Lumbre* cuenta el retorno al lugar de origen luego de la distancia y de la ausencia. Regresar implica reencontrarse con los amigos y los vecinos, saber qué ha sido de sus vidas; además de recorrer nuevamente el espacio donde ha transcurrido su infancia y su juventud. Volver es re-conocerse a uno mismo, en el paisaje de lo propio. Por otra parte, Pajarito Lernú le deja una vaca como regalo, robada el mismo día de su muerte, atada en la esquina de la carnicería de Souza —abuelo del protagonista—, junto a un papel precario que dice: "Acá te traigo lo prometido" (134). De modo tal que debe retornar al pueblo para velar a un muerto y recibir su legado.

Tal como sucede en las otras novelas analizadas, es en la construcción de esta historia personal, ligada al orden de los afectos, donde se trama la historia del país inmediatamente posterior a los episodios de diciembre del 2001. Federico Souza se

[141] También Rodríguez considera que a Elena parece no faltarle nada que tenga la forma orgánica de un libro: "más que fracaso y renuncia a la escritura, más que abandono de una obra […], habría que hablar de desobediencia o sustracción al imperativo de la autoría, de devenir imperceptible para ser una de esas lagunas que marcan la desaparición posible del que habla en el azar de los discursos." (2022: 134-135). Rodríguez prefiere ver en la ausencia del libro una impugnación de la autonomía de la literatura —inseparable de la figura del autor, del cierre formal, de operaciones de autorreflexión—, una política anti-obra de quien deserta de la forma-libro como horizonte excluyente de la experiencia literaria no para abandonar la literatura sino para expandirla en la vida por medio de operaciones de desespecificación (2022: 138).

queda tres días en Chivilcoy, cada uno de los cuales organiza las tres partes centrales de la novela: "Primer día. 2 de marzo. 2002", "Segundo día. 3 de marzo. 2002", "Tercer día. 4 de marzo. 2002", enmarcadas por dos secciones más breves, tituladas "La llegada" y "La partida", compuestas por un solo capítulo cada una. Es decir, el presente de la narración es muy acotado y señalado con precisión cronológica. En esa actualidad y en ese recorrido por el pueblo, en ese tiempo-espacio del duelo y del regreso, se configuran la crisis social y los efectos de las medidas neoliberales de los años noventa.

En el estado de la crítica sobre *Lumbre*, llama la atención que la mayoría de las intervenciones directamente no abordan los episodios de diciembre del 2001 o apenas los nombran, sin preguntarse por los modos en que el declive del modelo neoliberal aparece en la novela. Por ejemplo, Julieta Sbdar Kaplan plantea como propósito principal de su trabajo "rastrear, en la aparición y desaparición de los cuerpos y en la configuración de su propia materialidad, la dimensión histórica y política de la violencia" (2017: s/n), sin embargo, en ningún momento hace alusión a la crisis del 2001. Tampoco se menciona en las contribuciones de Lucila Rosario Lastero (2014), que estudia las tensiones y las posibilidades de confluencias entre campo y ciudad, y de Paulo Ricci (2013), que aborda la construcción de la ciudad de Chivilcoy, en relación con la Santa María de Onetti y la zona de Saer, resaltando que se han convertido en zonas que irradian historias. Por otra parte, Juan José Guerra, que analiza las nociones de memoria, archivo y la ramificación, solo en un breve pasaje expresa que *Lumbre* muestra "un estado de descomposición social y económico cuya referencia es suficientemente clara", sin profundizar en esta cuestión (2015: s/n). Además, varias reseñas publicadas en medios periodísticos aluden a la crisis del 2001 solo como parámetro de ubicación histórica (Huergo 2013, Capelli 2013), sin convertirla en un tema de análisis, o directamente no refieren a ella (Ghigliotto 2014, Adur 2013).[142] Solo Maximiliano Crespi enfatiza que la crisis es una dimensión relevante de *Lumbre*, pero lo hace para expresar su desvalorización y desacuerdo con los resultados de la novela, que es para él "una interpretación lavada, televisiva y naif de las tensiones de la vida política", "un progresismo de la buena conciencia, que explota el discurso de la memoria y la reduce

[142] Por ejemplo, Damián Huergo dice: "Ubicada cronológicamente en los primeros días de marzo de 2002, la pólvora, sangre y atmósfera del 19 y 20 de diciembre del 2001 perduran en el aire." (2013: s/n), Matías Capelli aclara que "*Lumbre* echa raíz en el 'presente' (transcurre en marzo de 2002) para desde ahí brotar y expandirse hacia atrás" (2013: s/n).

pérfidamente a un mero efecto de superficie", de modo tal que "lavada la grela de la historia y simplificada en imágenes idealizadas, la memoria se torna mistificación y la fantasía política, ejercicio cínico de interpasividad" (2013: s/n, 2020: 81, 84, 83).

En conclusión, en las intervenciones de la crítica dedicadas a *Lumbre*, predomina un estado de omisión sobre la crisis del 2001, una mención pasajera a ese contexto por ser considerado una referencia "suficientemente clara", o su utilización como blanco de provocación polémica. Esto se vuelve aún más llamativo si se contrasta con las entrevistas realizadas a Ronsino, donde suele enfatizar esa dimensión de su novela: "En *Lumbre* hay sin duda elementos para pensar en un territorio, en la patria y que tienen que ver con un contexto que es el de la crisis del 2001. La novela está situada en 2002, pero escrita en estos años, con una década de distancia de aquellos episodios", dice en una conversación con Mónica Maristain (2014: s/n). También en una entrevista que le realiza Cristina Mucci insiste sobre estas ideas:

> *Lumbre* está contextualizada en marzo de 2002 […]. La crisis está asociada al 2001, pero en 2002 queda visible, queda expuesto todo lo que estalla en el 2001, y es un año donde no teníamos moneda, a mí me impresionaban mucho los carteles publicitarios que estaban vacíos, me pagaban con productos, con mercadería. El año 2002 es un año de tierra baldía.[143]

Frente a este estado de la crítica, que va de la omisión al sobreentendido, quiero plantear que la crisis, configurada como un entramado complejo entre política e intimidad, es un aspecto central de *Lumbre*. En principio, la crisis no se construye de manera evidente o marcada sino mediante la conformación de un paradigma indicial (Guinzburg 1994), tal como sucede en las otras novelas del corpus, analizadas en el apartado anterior. Durante esos tres días de la visita a Chivilcoy, la sucesión de los acontecimientos actuales es continuamente interrumpida por otras capas temporales y narrativas: recuerdos de la infancia y de la juventud del protagonista, recuerdos de los miembros de su familia —como la carnicería del abuelo, la enfermedad y la muerte de su madre—, la historia de Pajarito, la vida y los proyectos de su pareja Hélène; las anécdotas, los chismes y los mitos que conforman la memoria del pueblo. La linealidad

[143] Entrevista realizada por Cristina Mucci en el programa *Los siete locos*, emitido por la Televisión Pública el 2 de septiembre de 2013, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=h0Ka19-3bvo

cronológica estalla en muchas temporalidades de distinto espesor y materialidad: pueden ser recuerdos de su propia vida, relatos de las vidas de otros tal como se los contaron, historias del pueblo armadas de diferentes versiones, recuerdos de pesadillas propias y ajenas; descripciones de un documental, de un programa de la televisión local o de escenas de películas; trozos del cuaderno de Pajarito, reconstrucción de fotografías, transcripción de conversaciones. En este sentido, la enunciación se compone de múltiples voces, discursividades y materiales, dando como resultado un tramado polifónico. La novela se construye como un ejercicio de memoria en el que prevalece una perspectiva arqueológica (Benjamin 2011, Didi-Huberman 2014), donde, según veremos, el tiempo se sedimenta en infinitas capas y los paisajes del ayer se superponen a la geografía actual de la devastación. El montaje de distintos momentos de la Argentina deja traslucir los modelos y las narrativas que proyectaron al país, y a la vez pone en evidencia que, hacia diciembre del 2001, solo quedan restos incumplidos de esas proyecciones.

Además, se agrega una temporalidad retrospectiva constituida precisamente por los hechos del 19 y 20 de diciembre del 2001. El narrador, aun cuando duda de salir a la calle, al final se queda encerrado en su departamento, de modo tal que los acontecimientos se configuran como una memoria calcada sobre otras memorias: la memoria propia calcada sobre las memorias ajenas, la escritura calcada sobre la versión oral que transmite Hélène, el relato calcado sobre la imagen, como réplica de las dos fotografías sacadas también por Hélène. Por último, en *Lumbre* se explora la construcción de la memoria histórica: cómo se conserva la Historia, cómo se muda y se organiza un museo, cómo se construyen los relatos que fundan un pueblo, qué versiones del pasado prevalecen son preguntas claves que atraviesan toda la novela, disquisiciones conceptuales que muchas veces obtienen respuesta no tanto en reflexiones explícitas sino más bien en la resolución de la trama narrativa. En las siguientes secciones de este capítulo, voy a desarrollar cada uno de los aspectos mencionados: la construcción de un paradigma indicial para narrar los efectos de la crisis, la configuración de una memoria arqueológica y de una memoria calcada sobre otras memorias; los modos de realización, conservación y transmisión de las Historias.

Volver al pueblo en el verano del año 2002 significa transitar un paisaje arrasado por la crisis. Durante los recorridos del narrador por Chivilcoy se observan distintas

descripciones, imágenes y menciones que remiten a las consecuencias del modelo neoliberal implementado durante los años noventa. Esos elementos están disgregados por toda la novela y aparecen de manera aleatoria, bajo la forma de menciones accidentales que advienen cuando parece que se está hablando de otra cosa. Es decir, son elementos desligados de motivación, desatados del curso de la trama —podrían pasarse por alto o suprimirse— y sobre todo disociados de cualquier atisbo de explicación. La mención de estos elementos es puramente descriptiva —se muestra la transformación de espacios y de objetos, o lo que puede verse al transitar por las calles, los bares, los terrenos baldíos— y narrativa —se relatan episodios como el incendio de un ómnibus, la entrevista a un funcionario del gobierno municipal—; y estas referencias se mantienen en ese nivel descriptivo-narrativo sin ser traducidas, completadas o explicadas por una reflexión sociológica o política. La función de estos elementos se puede reconstruir mucho más por los tonos, las sensaciones y las imágenes trabajados en el plano de la escritura, que por juicios, valoraciones o postulados explícitos del protagonista. De modo tal que la novela configura, a partir de la perspectiva del narrador, un modo de percepción dubitativo, demorado y sin énfasis, que va coloreando una atmósfera de desolación y un paisaje devastado. En este sentido, a partir de la diseminación de múltiples indicios aparentemente secundarios, arbitrarios y sin relevancia, *Lumbre* construye la crisis como una atmósfera social y una experiencia compartida.

Este predominio del paradigma indicial está tematizado en la novela: es una pedagogía que se transmite de generación en generación y un modo de la herencia. La muerte de Pajarito Lernú se organiza como un enigma, que abreva de recursos del género policial: la exploración del lugar donde apareció el cuerpo, el afán de investigar por parte de Federico y de su padre, las conversaciones con testigos, la recopilación de diferentes versiones, el interrogatorio y la declaración en la comisaria, el reconocimiento del cadáver en la morgue. La tensión entre saber y no saber, entre lo que se ve y lo que no se ve, entre lo superficial y lo profundo, atraviesa toda esta dimensión del relato. En la primera conversación con el Viejo, Federico le pregunta “Qué se sabe” de la muerte de Pajarito:

> El Viejo, serio, apunta la pava en el mate. Y, cuando me lo estira, dice apretando los labios: Nada. A partir de ahí, como si nos pusiéramos de acuerdo, ninguno saca, abiertamente, el tema de Pajarito Lernú. Más bien, damos vueltas alrededor y así nos vamos midiendo. El Viejo me enseñó a no ser explícito. Es necesario construir los silencios. Eso es una buena forma de decir, dijo alguna vez (14).

El padre lo instruye sobre los vínculos entre el conocimiento y las palabras: cómo hablar de lo fundamental, cómo llegar a la clave de un enigma. En esta enseñanza se privilegian dos procedimientos: en primer lugar, advertir lo no dicho, lo dicho a medias, lo sugerido al pasar, incidentalmente, es decir privilegiar la atención sobre los silencios y lo implícito. Y, en segundo lugar, una táctica del rodeo, "dar vueltas alrededor", recorrer los márgenes aleatorios, para llegar al meollo de un asunto. Así pues se transmite una epistemología de lo tácito y de los bordes. También cuando el narrador ve a la vaca, regalo de Pajarito, por primera vez, aparece esta idea: "Entonces decido rodear esa vaca, como se rodean las inquietudes con preguntas." (20).

Otro elemento importante es un documental que Federico ve por televisión y que se repite cuatro veces en la novela, con mínimas variaciones:

> Hace tiempo, en el cable, vi fragmentos de un documental. Y lo que vi me desenterró —como un hueso incrustado en la tierra— una percepción, latente, amasada por los años pero nunca dicha hasta ese momento. Durante los días siguientes esperé descubrir la repetición de las imágenes. Quería ver la totalidad del relato. Había algo ahí, en el tono y el paisaje, que me interpelaba. Pero no tuve suerte. Desde entonces cada vez que miro televisión espero encontrarme, otra vez, con esa historia. Nunca pude saber el nombre del documental. Se supone que era de finales de la década del noventa. Porque se hablaba de una guerra civil, Croacia por ejemplo. Por lo tanto, estaba frente a un puñado de imágenes que mostraban a un hombre, el entrevistado, y una cámara que lo seguía en una recorrida en auto por su ciudad natal (15).

La percepción del documental es insuficiente e imperfecta, aun cuando el protagonista quiere volver a ver el video para comprender la totalidad de la historia, ese deseo nunca se concreta. La falta se remeda relatando, una y otra vez, el recuerdo que se tiene de la imagen: aceptar lo incompleto, afirmar la potencia del fragmento. Además, recordar el documental significa construir un saber lindante con el

desconocimiento: no logra averiguar el título de la película y solo puede esgrimir suposiciones respecto a la situación geopolítica —puede ser Croacia, pero también Rusia, alguna parte desmembrada de la vieja Unión Soviética (15, 157). Tampoco se sabe quién es el hombre entrevistado, a qué se dedica, por qué ocupa el lugar del testigo: "De a ratos trataba de adivinar el nombre y la actividad del tipo (¿un sobreviviente?)." —frase que se replica tres veces (15, 157, 273).

Estas imágenes, caracterizadas por la fragmentariedad y la especulación imaginativa —es mucho más lo que se hipotetiza que lo que efectivamente se conoce—, contienen un saber fundamental para el protagonista, una suerte de revelación o epifanía:

> Entonces el auto se detuvo en una esquina. La cámara mostraba al hombre intentando encender un cigarrillo. […] Y antes de que el auto arrancara de nuevo, apenas, de fondo, apareció la silueta de una vaca, pastando, entre las ruinas de un edificio. Entonces el hombre, en movimiento, con el recuerdo de esa vaca en los ojos, largando una bocanada de humo, dijo algo que yo leí en letras blancas y a la velocidad que pasan los subtítulos; y que, a pesar de la fugacidad, se me grabó con la contundencia del fuego: Cada pedazo de pared de esta ciudad lleva, como una piel, las huellas de mi historia (15-16).

El documental condensa los elementos claves de toda la novela: un paisaje en ruinas, y, entre los restos del derrumbe, la presencia de un hombre y una vaca solitaria. Es decir que las imágenes establecen un *continuum* con la narración que las contiene y, aunque lo que muestran refiere a contextos históricos diferentes, hay motivos que se prolongan con fuerte persistencia. La frase final confirma el *continuum* de imagen-escritura y anuncia el tópico de las ruinas como figuración predominante. La frase, que se pronuncia en un idioma extranjero y pasa con la velocidad de los subtítulos, permanece "con la contundencia del fuego" en la subjetividad del protagonista: una marca fraguada, un lema que cifra su experiencia. El hombre del documental recorre, como testigo de una devastación, su ciudad natal, porque es allí donde están las huellas de la (su) historia. La historia se sedimenta como capas de piel en cada uno de los espacios que componen el origen. Entonces, cuando alguien quiere reencontrarse con su historia, es allí donde debe, inexorablemente, volver. Regresar a la ciudad donde

creció, deshojar las capas de su biografía —de la historia del país— en los paisajes que le pertenecen y lo nombran.

En esta dirección, la frase del documental permite entender que los vínculos entre historia personal e historia política se configuran en *Lumbre* a través de dos desplazamientos, que además se comparten con otras novelas del corpus. En primer lugar, contar la crisis a partir del viaje a un pueblo de la pampa bonaerense, es decir un corrimiento del centro de la escena política, y del escenario donde sucedieron los hechos del 19 y 20 de diciembre, hacia las zonas periféricas. Esto no solo posibilita reconstruir los episodios sucedidos en Buenos Aires, sino además conformar una percepción extendida de los efectos de la crisis, que pueden ser avizorados en Chivilcoy. El segundo desplazamiento consiste en la construcción del narrador: contar la crisis no a través de sus actores más emblemáticos sino a través de un personaje pasivo, ajeno a los acontecimientos. Un testigo que, mucho más que dar testimonio de los hechos, compone una memoria foránea, donde se condensan restos de memorias, imágenes y relatos ajenos. Estos dos desplazamientos confirman la epistemología de lo tácito y del borde que se construye en la dimensión metaliteraria de la novela: una perspectiva desplazada hacia los confines como estrategia cognoscitiva para "pensar mejor" y lograr la "mirada completa que da la distancia" (249-250).

El viaje significa un contrapunto entre el pueblo y Buenos Aires, como dos geografías paralelas que por momentos se evocan y por momentos pierden relación. Esto se enfatiza porque Hélène, su pareja, se queda en Buenos Aires y Federico trata, en muchas oportunidades, de llamarla por teléfono, pero la conexión siempre falla por algún problema técnico. De este modo, los intentos por comunicarse y la imposibilidad de lograrlo se convierten en un *leitmotiv* de la novela, que acompasa varias escenas narrativas —la visita a la tumba de su madre, la estadía en la casa de su padre, la peña en La Colorada, el regreso en la terminal de ómnibus. Ante la falta de noticias, Federico "imagina la escena del otro lado" (46): la vista desde la ventana de su departamento, lo que va haciendo Hélène mientras prepara su muestra fotográfica y luego cuando la inaugura en una galería de San Telmo. Todo lo que sucede en Buenos Aires, aunque se haya perdido comunicación, puede en algún punto predecirse y conjeturarse. Sin embargo, la especulación se interrumpe desde Buenos Aires a Chivilcoy, de la joven hacia el narrador: "Hélène no puede imaginar este otro lado." (46). El viaje al pueblo

transporta a Federico hacia “otra parte” desconectada de todo, desatada de la restitución. Pero a la vez el viaje al pueblo posibilita la proyección imaginativa, las disquisiciones reflexivas y la introspección.

El regreso es un ejercicio de re-conocimiento donde el paisaje tiene un rol fundamental. Cuando Federico se baja del micro y camina las dos cuadras hasta llegar a la casa del padre, expresa: “Y la forma espacial esconde una fuerza que arrasa. Ejerce sobre el cuerpo una presión semejante a la que padecen, por ejemplo, los satélites. Esa fuerza absorbente de los planetas. Esto es así: la captura del paisaje.” (14). Es decir, el espacio es una fuerza organizadora de las subjetividades, las corporalidades, las afecciones y los devenires posibles de una vida. Cuando Federico quiere probar nuevas búsquedas y reafirmar su singularidad, decide irse: “Quería, en esa época, construir una vida que no tuviera ninguna marca del pueblo. Que no tuviera, incluso, relación con esos hombres del barrio. Con el Viejo, en definitiva.” (124). Y luego cuando, doce años después, debe volver por un imperativo de duelo, no puede dejar de repetirse la frase: “cada pedazo de pared de esta ciudad lleva, como una piel, las huellas de mi historia” (16). El lugar de origen es aquel que permite modelar la identidad, ya sea por una relación de atribución o por su efecto contrario, la necesidad de distanciarse como ejercicio de desubjetivación.

Transitar los paisajes de su vida anterior sería un modo de volverse reconocible. El narrador tiene un sistema de expectativas respecto de lo que debería sucederle en Chivilcoy: sentirse ubicado en cada uno de los espacios, reencontrarse con los vecinos, evocar las historias locales, una vez más, igual que siempre, como si nada hubiera pasado; porque así de inmutable, familiar y tranquilizador debe ser el lugar de origen. Es decir, la relación con el pueblo funciona por saturación: demasiado llena de significaciones, de imágenes y de emociones por venir. La vuelta se prevé como una forma de actualizar lo conocido: el advenimiento de un lazo evidente entre subjetividad y espacio de pertenencia. Ahora bien, qué sucede cuando la casa se torna irreconocible, cuando el paisaje se encuentra en descomposición, cuando los vecinos son indistinguibles. El motivo del regreso pone en evidencia un sujeto en estado de desorientación, que se pierde en su propia tierra.

Hay una fórmula que se repite a lo largo de la novela: “Yo contemplo el comienzo de la ciudad —¿o esta sucesión de restos sigue siendo un pueblo?—, el entramado de

toldos, las veredas anchas, los camiones estacionados." (58). Parece que el narrador, un tanto irónicamente, insiste en el estancamiento de un pueblo que aún no se ha convertido en ciudad, luego de tantos años de ausencia. Y, a la vez, la frase es síntoma de la deslocalización del protagonista: se ha perdido parte de la historia y no sabe cómo catalogar a Chivilcoy. Esto se vincula con las ocasiones en que se siente desorientado, no encuentra lo que busca —la tumba de su madre en el nuevo cementerio— o debe recurrir a los mapas que le dibuja su padre para llegar a determinados lugares —por ejemplo, el estudio de la televisión local. Esta sensación se extiende hacia la casa de su padre, que no es la misma donde transcurrió su infancia. El narrador arguye la posibilidad de restituir en el espacio ajeno la memoria de la casa propia, de encontrar en las paredes extrañas "la piel de aquella casa de la Glaxo" (71). Sin embargo, el andar se torna un modo de extravío, la nueva casa es un mapa desierto, deshabitado de recuerdos, donde no reconoce lo que busca: "esta es una casa que, aunque intente sudar la memoria de otra casa, en realidad la ha perdido: no hay cuadros ni fotos en las paredes. Acá tampoco está mamá." (74).

Esta tensión entre familiaridad y extrañamiento no solo puede verse en los vínculos del sujeto con el espacio —el pueblo, la casa— sino también en los modos en que el personaje es percibido por los otros. Por ejemplo, cuando dos policías lo detienen en la calle para pedirle documento, Federico se indigna ante esta falta de reconocimiento: "Lo único que falta, digo. Si usted no es de acá, dice el Rubio. Y quién dice eso, quién dice que no soy de acá. Usted no vive acá, nunca lo vimos, dice el Rubio, por favor, colabore." (87). Por otra parte, si hay un amigo especialmente recordado por el narrador ese es Areco, un chico pobre que trabajó en la carnicería del abuelo. De niños, Federico y Areco jugaban todas las tardes en la fortaleza y también fueron juntos a natación en el Club Racing por varias temporadas. Cuando el narrador va a la casa de Córdoba para conseguir unos libros, es recibido por Areco, que lo trata como a cualquier desconocido. Federico le cuenta al Viejo que vio a su antiguo amigo: "¿Y él te reconoció?, me pregunta el Viejo. Creo que no, digo. El Viejo queda impactado." (271). De allí que el protagonista debe admitir: "Yo soy el que vuelve, irreconocible." (196). Los vecinos no lo identifican como parte de la comunidad, o directamente no reconocen en él al que fue antes, al amigo de la infancia. Su subjetividad se configura en las tensiones entre pertenecer y no pertenecer, entre formar parte del pueblo y haberse vuelto un extraño.

Entre lo propio y la ajenidad, entre la cercanía y la distancia: el sujeto que regresa es ahora un forastero.

No solamente las imágenes de sí que le devuelven los otros, sino además los momentos en que tiene que presentarse a sí mismo dejan ver la construcción de una subjetividad marcada por la incertidumbre. Cuando Federico debe declarar en la comisaría, la oficial Di Gliemo le pregunta por su profesión: "Estoy a punto de decir poeta pero digo —como siempre— guionista." (123). Y así lo encasillan los vecinos: "¿Este no es el de la televisión?" (267), pregunta el Bayito Buero al Viejo; "vos te hiciste famoso" (203), le dice el Gordo Montes. Sin embargo, Federico rescata sus comienzos como poeta, su primer libro editado por él mismo en una encuadernación casera, la poesía como "algo más bien artesanal" (137). El personaje podría encarnar el tópico del joven que se va del pueblo sin nada y logra triunfar en la gran ciudad. Sin embargo, mientras todos lo catalogan como el guionista famoso, Federico asume "siempre me sentí poeta" (139); mientras todos celebran su éxito, él interiormente reconoce que "nunca supo ganar" (140). En conclusión, la construcción del protagonista está atravesada por un éxito con sabor a fracaso, una definición del sí mismo que se desajusta de las propias proyecciones, una mirada de los otros que, mientras pretende clasificarlo, lo descoloca.

El protagonista no encuentra nada de lo que esperaba: ya no está el paisaje de su vida anterior, se han perdido los recovecos de su niñez, los abrazos de los amigos se han tornado improbables, o imposibles. Se derrumba el sistema de expectativas, se descalabran las relaciones lineales entre espacio y construcción de la identidad, se desarman los trazos de su biografía. Porque si el narrador esperaba encontrar, en cada pedazo de pared de su pueblo, como una piel, las huellas de su historia, las paredes del pueblo ya no son las mismas, se han desintegrado. El derrotero de la búsqueda se vuelve menos asible, las huellas menos evidentes. Sin embargo, cuando el espacio no es lugar seguro de origen y de atribución identitaria, el protagonista puede transformarse en testigo: narrar una geografía en descomposición.

Los indicios de la crisis son imágenes en movimiento, que se captan al pasar, al ritmo de los trayectos que realiza Federico por el pueblo, caminando, en bicicleta, en colectivo. Siempre se repone el punto de observación, son elementos con una localización topográfica situada y aparentemente intrascendentes para el desarrollo argumental. En este sentido, los indicios asumen la forma del detalle marginal o

aleatorio y tienen un funcionamiento metonímico, es decir permiten leer en la parte mínima la presencia latente de la totalidad, o ir de los efectos tangibles a la pregunta por las causas.[144] Esos detalles aparentemente menores, desdeñables, diseminados a lo largo de toda la novela, se vuelven reveladores de un fenómeno más general, configurando un clima de época. Al trazarse líneas de conexión entre todos los indicios prevalece la figura de las ruinas: el deterioro, el abandono, la desidia, la demolición son los tópicos que más se repiten. Se testifica el espesor de una experiencia donde a las ruinas físicas se agregan los despojos de sensibilidades rotas, de trayectorias truncas, de fracasos personales, subjetividades asoladas por el desastre.

En primer lugar, se observa la caracterización de los bares a donde concurren los personajes. El club Cerámica está "abandonado", "el bufé desierto", el mozo pasa "un trapo sucio sobre la fórmica" a la vez que espanta algunas moscas, sin lograr reparar "toda esta mugre desvanecida" (24). El bar de Zunino ha cambiado de dueños, ahora tiene "mesas de plástico", y en las paredes perviven unos cuadros de caballos: "imágenes viejas. Desgastadas." (169). Allí los atiende un joven que "parece una sombra" y que, en lugar de estar vestido con el traje típico, tiene una remera con la imagen de un grupo de rock y unos jeans rotos en la rodilla (169). En los dos lugares, el narrador y su Viejo ponen la mirada en quienes los sirven, como si se añorara a los antiguos mozos, con actitud amable y capacidad de conversación. El Munich de la Norte se ha transformado en un ciber puesto por una familia de chinos que llegó al pueblo: "El cartel luminoso cuelga sobre la pared verde. Chinar, dice, intermitente, contra la calle." (83). El ciber trabaja las veinticuatro horas y es atendido por jóvenes, custodiados por la familia oriental. Los espacios clásicos del pueblo están tiznados por las pátinas del deterioro y la suciedad, la falta de mantenimiento y de inversión, o se ven atravesados por las lógicas de la globalización y las nuevas modas, entonces se convierten en lugar para los jóvenes que no tienen oportunidades, que solo pueden acceder a trabajos precarios. Jóvenes "sin fe" (83), que parecen sombras, que se arrastran por la superficie del abandono.

[144] Carlo Guinzburg destaca que las figuras retóricas sobre las que aún hoy gira el lenguaje de la descifración cinegética —la parte por el todo, el efecto por la causa— pueden ser reducibles al eje prosístico de la metonimia (1994: 144).

Además, muchas cosas en el pueblo no andan, funcionan mal o están descompuestas transitoriamente. En el ciber no hay internet y los teléfonos "están caídos", no se puede hacer ni recibir llamadas (108). Hay distintas versiones para explicar esto, que difieren sobre las causas del desperfecto. Según Josefina, pareja del padre de Federico, descubrieron una avería en la subestación Benítez y cuando fueron a solucionarla se encontraron con todo abandonado: "Les costó entrar por el deterioro. Hasta nidos de carancho había" (108). Según el Viejo, se habla de un incendio provocado por la dejadez de la subestación, que ha sido ocupada por "unos pájaros carroñeros" (108). Ambos relatos insisten en el motivo de los pájaros, que han invadido un lugar que nadie mantiene ni controla. Todo esto genera una sensación de desconexión y de aislamiento.

Los servicios están siendo destruidos por la inacción, la desidia, la negligencia, la escasez de recursos. Y esto se observa también en los servicios de gestión estatal, dependientes de los municipios. Cuando vuelve desde el cementerio, Federico ve una ambulancia municipal fuera de servicio, estacionada en una esquina: "sigue teniendo los restos del pasado a la vista, pintados en una puerta. Solo puedo atrapar, por la velocidad del colectivo, una parte de la inscripción, en forma de semicírculo: Mun pal ad C rmen de Areco, dice." (58). Y también aparecen "los afiches de candidatos políticos desgastados en los tapiales viejos: Leguizamón concejal. Lista 3. Que se vayan todos. Frígoli intendente. Anarquía." (58). La crisis de representación política se deja ver en las consignas de las paredes donde conviven las postulaciones de candidatos con la conocida expresión popular de diciembre del 2001 "que se vayan todos".

Los discursos políticos pueden observarse también a través de la figura de Leguizamón, secretario de Obras Públicas de la Municipalidad y postulado como concejal por el radicalismo, en plena campaña. Federico mira en la televisión una entrevista al candidato, en la que refiere a la paralización de las obras de la autopista por falta de recursos económicos:

> Dice que es necesario, para continuar, conseguir inversores que confíen en el proyecto. Y, una vez que los inversores confíen en el proyecto, estoy convencido, dice Martín Leguizamón, que las obras rápidamente se activarán para, de esta manera, terminar de construir en la zona uno de los proyectos más ambiciosos del nuevo siglo. Por lo tanto, dice, la problemática de los obreros del hermano país de

> Bolivia, que en la actualidad siguen viviendo en el campamento vial, y los lamentables episodios de violencia que repudiamos enérgicamente, si esto es así, confío que pronto encontrarán una resolución (90-91).

Aparecen aquí muchos de los tópicos del discurso neoliberal: el afán modernizador, las autopistas como los proyectos auspiciosos del modelo y la necesidad de recurrir a la inversión extranjera. También se evidencian la falta de gestión para resolver los conflictos, la problemática laboral de los obreros y los episodios de violencia. Otro de los aspectos que trabaja la novela a partir del paradigma indicial es la carencia de oportunidades, las trayectorias que se ven frustradas y deciden migrar del país, en búsqueda de nuevas perspectivas, porque acá "no hay más nada que hacer" (185). Córdoba, que está rematando todos sus muebles, utensilios y pertenencias porque se va a vivir a España, le cuenta al narrador cómo tomó esta decisión:

> Una noche me desperté con una sed increíble. En la heladera no había nada. Ni un limón podrido. Salí con una jarra hasta la bomba de agua. Bombié. El agua salía helada pero marrón, como si fuera mierda. […] Entonces me puse a llorar. Con sed. Con mucha sed. Y decidí vender todo. Probar suerte en otro lugar. Así es la vida. Un riesgo puro. O lo enfrentás o lo vas negando silenciosamente. Así pienso. Aunque te digo una cosa: estoy cagado en las patas, viejo (199).

El exilio surge como alternativa una vez que se ha reconocido la marginalidad, el más absoluto despojo: sin nada que perder, Córdoba decide enfrentar el riesgo, probar un nuevo comienzo, en otra parte, no tan hostil. Además, aparecen los paisajes arrasados por la pobreza, como por ejemplo el barrio Fonavi, que se deteriora, silencioso, dejando ver "Un puñado de casas iguales, aventajadas y colmadas de chicos y perros en las escaleras; chicos que juegan o lloran o buscan el peligro; chicos que nos miran como si fuéramos extraños." (16). Federico observa, en el horizonte, un basural, las columnas abandonadas de un puente y un humo blanco, sin forma, que crece incesante. "¿Qué será lo que se quema en los suburbios?" "¿serán huesos?" (55), se pregunta.

Por otra parte, la figura de la demolición recorre toda la novela a través del emblemático molino Bunge, que está siendo destruido en el transcurso de la estadía del protagonista, acompañando de algún modo su trayectoria en el pueblo. Apenas llega a

Chivilcoy, el Viejo "señala un punto en el cielo y dice: los van a demoler. Habla de los silos del molino Bunge." (16). Luego, en el capítulo quince, donde el protagonista visita la casa de Córdoba y acontece el reencuentro frustrado con Areco, la demolición del molino adquiere relevancia:

> Los silos de Bunge, como las cúpulas de la iglesia o los edificios de la Federación, se ven desde la ruta; a la noche, titilando de verde, las letras del molino centenario rompen la quietud de la oscuridad y se convierten en un faro pampeano. Pero ahora están cercados. Desde esta mañana se han empezado a demoler. Una bola de acero, como un péndulo, se agita en el aire para después golpear en el vientre del edificio que se conmueve con un estruendo que retumba (186-187).

El narrador compara los silos de Bunge con las cúpulas de la Iglesia o los edificios de la Federación porque se destacan a la distancia. Ya desde la ruta, en la inmensidad de la pampa, las letras verdes del molino anuncian el comienzo del pueblo y permiten ubicar a los viajantes. En la escena, se utiliza la prosopopeya que otorga centralidad a la experiencia del molino durante su destrucción: siente en su "vientre" los efectos del golpe, "se conmueve", "se agrieta", "se resquebraja", se "debilita". Los silos del molino parecen débiles en contraposición a la fuerza de la bola de acero, que actúa con precisión, reproduciendo su golpe mecánicamente, con un movimiento infinito e interminable. El choque de los dos elementos provoca un sonido furioso que altera el estado de las cosas: los pájaros salen volando y el molino se va reduciendo, hasta convertirse en escombros. Durante todo el capítulo, la repetición del sonido estruendoso generado por cada golpe construye el ritmo del relato, como un modo de marcar la simultaneidad de las dos escenas y también sus implicancias. Luego de retirar las cenizas de Pajarito, el Viejo y Kieffer acompañan a Federico a la terminal de ómnibus. Ha llegado el momento de la partida, tal como anuncia el título de la última sección de la novela. Un viento levanta el polvillo que largan los escombros, la demolición del molino Bunge también ha finalizado. El Viejo le señala a Kieffer un punto en el horizonte:

> El molino, dice el Viejo, no está. Y Kieffer se estremece un poco, en la frente y los ojos nomás. Porque se da cuenta de que, en esa parte del cielo, falta algo; algo — un penacho apuntando hacia arriba— que durante años estuvo marcando una

señal. No está más, murmura el Viejo. Y se queda contemplando de un modo nostálgico (274-275).

Si, al comienzo, los silos del molino forman parte del territorio y anuncian al protagonista su llegada al pueblo, hacia la mitad de la trama, se observa el trabajo de demolición y, en el final, la geografía del pueblo ya no es la misma, ha perdido una de las señas fundamentales de su identidad, su principal parámetro de localización; tal como se ha desorientado y se ha vuelto irreconocible el narrador durante el proceso de desubjetivación que significa el relato. La transformación del espacio conocido remite también a la destrucción de un proyecto de país, en este sentido, las ruinas se vuelven una imagen suficientemente poderosa para enlazar lo público y lo privado. La trayectoria personal está tejida de los afectos perdidos, de las ausencias, de las marcas que perviven luego de la muerte. Son distintos trabajos de duelo los que se van entrelazando: la muerte de Pajarito, la muerte de la madre, el duelo por la casa perdida y por el pueblo desintegrado. Y a la vez el extravío respecto de sí mismo, el duelo por lo que ha querido ser y no ha sido, por los desajustes entre la imagen de sí que ven los otros y las propias proyecciones, la aflicción por haberse vuelto un extranjero en el paisaje de lo propio, un desconocido en la pequeña comunidad donde se conocen todos. Esta subjetividad, afectada por el luto y el dolor, fisurada por los muchos derribos, se deja interpelar por los indicios de la crisis. Sin proponer explicaciones y sin ninguna impronta moralizante, más bien como un testigo de las ruinas, registra las huellas de la descomposición política, económica y social.

Guinzburg recupera, como un antecedente del paradigma indicial, el gesto del cazador que, tendido sobre el barro, escudriña los rastros dejados por su presa (1994: 146). El cazador aprendió a registrar, interpretar y clasificar rastros a veces infinitesimales, volviéndose capaz de leer, en las señales mudas y no visibles, una serie coherente de acontecimientos (1994: 144-145). Se va conformando un saber de tipo cinegético, caracterizado por su capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja. A comienzos del año 2002, momento en que se sitúa *Lumbre*, el modelo neoliberal de los años noventa ya ha arrasado con todo. Sin embargo, si se recupera el gesto antiguo del cazador, se pueden restablecer los lazos invisibles entre los indicios y las huellas. De allí que lo menos

importante, los detritus de la observación, los datos secundarios y aleatorios, la epistemología de lo tácito y de los bordes pueden volverse signos de lo relevante. Si los criterios de cientificidad, herederos del paradigma galileano, basados en la cuantificación y en la reiterabilidad de los fenómenos, otorgan un lugar central a la vista, como órgano privilegiado —de allí el símbolo de la agudísima mirada del lince, animal emblemático de ciertas academias de tradición naturalista según Guinzburg— la posibilidad de una forma de conocimiento indicial, basado en un análisis cualitativo de lo individual, otorga legitimidad a otros acercamientos sensoriales. El cazador escudriña las huellas en el barro, las ramas quebradas, el estiércol, los mechones de pelo, las plumas, las concentraciones de olores: escucha, olfatea, toca, lame. Así el conocimiento se torna una experiencia ampliada en la novela, visual pero a la vez táctil, y la memoria se figura en el devenir entre enterrar-socavar, entre los pasados sepultados y el ejercicio de las excavaciones.

6.4. Huellas: la memoria como arqueología y montaje

Walter Benjamin (2011) propone un paralelismo entre recordar y desenterrar, desplegando toda una serie de metáforas vinculadas con la actividad arqueológica para figurar el ejercicio de la memoria. El pasado no está en la superficie más cercana, sino que se encuentra "sepultado", entonces el hombre debe esparcir, revolver, desenterrar las capas de tierra de la memoria. Las excavaciones se componen de planos que se van sedimentando y que hay que saber atravesar para llegar a algún hallazgo:

> Porque las "circunstancias" no son más que capas que solo después de una investigación minuciosa dan a la luz aquello que hace que la excavación valga la pena, es decir, las imágenes que, arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía, como torsos en la galería del coleccionista (2011: 128).

Las imágenes de la memoria se desatan de sus contextos anteriores, de las capas donde estaban enterradas, y se archivan en la galería del coleccionista de recuerdos, junto a otras imágenes, provenientes de orígenes distintos. Benjamin destaca un gesto fundamental de la actividad arqueológica: "Quien solo haga el inventario de sus hallazgos sin poder señalar en qué lugar del suelo actual conserva sus recuerdos, se

perderá lo mejor." (2011: 128). Es decir, los recuerdos auténticos deben comportarse como un buen informe arqueológico: indicar el lugar en el que el investigador se apoderó de ellos y las capas que necesitó atravesar para llegar a los hallazgos. La memoria comprende las imágenes del recuerdo y la actitud misma de recordar, la actividad arqueológica que repone para cada recuerdo sus contextos, el suelo actual desde donde se excava, las capas que debieron desenterrarse, los planos de la memoria, y, de ese modo, proporciona simultáneamente "una imagen de quien recuerda" (2011: 129).

La novela construye distintas imágenes de la tierra, de las huellas y de la excavación. El narrador está obsesionado con los pasos en la tierra y las marcas que se trazan al andar, de modo tal que va dejando registro de estas cuestiones en su escritura. Cuando se dirige hacia la vaca, regalo de Pajarito, señala: "Cruzo la zanja. Una parte del borde se desmorona. La tierra está muy seca. Hace rato, dicen, que no llueve." (17). Cuando regresa de la peña en La Colorada: "Pedaleo. El camino de tierra serpentea en la oscuridad… Sigo la huella seca abierta por los camiones que van y vienen, incansables, del horno de Bustos. Y por eso quedan estas marcas." (233). Cuando va en bicicleta al cementerio, a visitar la tumba de su madre, concentra su atención en la zona de pasaje donde se va terminando el asfalto y el camino se conforma de restos de cerámica rojiza:

> Ahí, entonces, la cubierta de la bicicleta comienza a teñirse de rojo. Los restos de la cerámica, desparramados en los pozos, forman un polvo volátil que se expande con levedad. Y es probable que, si ahora miro para atrás, las ruedas estén trazando una línea irregular contra ese polvo. Como cuando tomábamos los montes con Areco y arrastrábamos las ramas en la tierra, para dejar huellas (33).

Las marcas dejadas en el camino actual traen, como destellos de la memoria, el recuerdo de una escena de la infancia, sus aventuras con Areco en los montes, a escondidas de los mayores, cuando arrastraban las ramas para dejar huellas. El narrador escudriña los estados de la tierra: muy seca, convertida en un polvo volátil y rojizo. Sigue los senderos o evoca los rastros que el paso de su cuerpo deja en la superficie: el borde de la zanja que se resquebraja y derriba por su pisada, la línea irregular que trazan las ruedas de su bicicleta en la calzada polvorienta. Porque el espacio se altera, se

desmorona y se marca ante los movimientos de los cuerpos. Y eso también se torna material de las memorias.

Pero, así como algunos detalles se registran con obsesión, otros permanecen difusos e irrecuperables; así como algunas escenas se recuerdan con nitidez, otras son modificadas, o son objeto de atribuciones apócrifas. El Viejo espera a Sebastián Prado, periodista en la televisión local, porque podría tener información sobre Pajarito. Sebastián Prado es un amigo de la infancia de Federico, compañero de natación en el Club Racing, hijo del dueño de la bicicletería. Sin embargo, el narrador no logra recordarlo:

> Hago un esfuerzo pero solo recupero la imagen de una bicicleta dada vuelta, las ruedas apuntando al techo y los pedales, levemente, girando en el aire. Igual arriesgo: ¿Atrás de la iglesia? Y el Viejo asiente, más tranquilo. Pero en realidad la imagen de esa bicicleta dada vuelta perdura, inmutable: las ruedas ahora, también, se mueven en el aire bajo una luminosidad opaca y, desde el fondo, una sombra, como un manchón, trepa sobre la figura silenciosa de Sebastián Prado (23-24).

La imposibilidad de recordar es una frustración que se repite, un síntoma del trabajo de memoria. La nitidez de la imagen de la bicicleta se sobreimprime al manchón en que se ha convertido la figura de su amigo, la evocación se puebla de sombras, rostros imposibles de restituir, a pesar de la voluntad consciente de hacerlo. Sobre el rostro de Sebastián Prado se va tejiendo un follaje que le va ganando espacio al recuerdo:

> Recordar es construir un camino que, a fuerza de insistencia, de pisadas, va quedando grabado en la tierra. Pero el follaje avanza, espeso, cuando hay descuido y, entonces, impide que coincidan, como en este caso, el nombre de Sebastián Prado y su cara —esa cara— diluida en la neblina del pasado. El follaje teje velos. Y se devora, sin tregua, la senda hecha a fuerza de insistencia (24).

Esta figuración del follaje se puede relacionar con la fotografía de un árbol, en blanco y negro, que intercepta el relato de forma recurrente, configurando una composición híbrida donde se alternan imagen y escritura. La foto registra al mismo árbol, pero con mínimas variaciones, ya que se modifica la zona del follaje enfocada por la cámara, la orientación y la distancia de la toma. El plano de la enunciación se muestra

refractario a las imágenes: aunque podría vincularse con el proyecto de Hélène de narrar la biografía de un árbol, nunca se explica el origen ni el motivo de las fotografías. La silueta del árbol se sobreimprime al cielo, por tanto, aparece un juego de luces y de sombras, donde se tensan lo que puede verse y lo que no, lo que se define y lo que se difumina, lo que puede delimitarse y lo que se expande borroso. La composición arborescente y las mutaciones del follaje exceden el testimonio escriturario hacia la imagen.

Paralelamente a la imposibilidad de recordar, aparecen memorias fallidas, truncas, donde se mezclan lo efectivamente vivido y la invención, y también memorias difusas, perdidas, repentinamente recobradas por las evocaciones de los otros. Cuando el protagonista se encuentra con Kieffer en la casa del Viejo, enseguida se acuerda de la participación de este personaje en la mudanza de la carnicería del abuelo: "apareció en bicicleta, perfumado y con el diario *La Verdad* enrollado en el portaequipaje" (77). El narrador está convencido de que aquella fue la última vez que lo vio, antes de su partida. Sin embargo, Kieffer le asegura que no participó de la mudanza y el Viejo confirma esta última versión: "Si en la mudanza él no estuvo, dice." (78). También el Gordo Montes, al reencontrarse con Federico en la peña en La Colorada, rememora el último episodio que compartieron juntos, en ocasión del partido de Argentina y Brasil en el mundial noventa: "Comimos un asado, dice, en el galpón de Cattaneo. ¿Te acordás?, el pendejo de Cattaneo se cortó un dedo y lo tuvimos que llevar al hospital. Después de ahí no te vi nunca más." (203). Sin embargo, el narrador lo había olvidado y solo logra recuperar algo de la escena a partir de la alusión de Montes: "Yo recuerdo todo eso como una sombra que flota suspendida en un mar lejano. Más bien lo recuerdo con el relato del Gordo." (203).

Un recuerdo que no se puede avizorar a pesar del esfuerzo, un recuerdo nítido que resulta finalmente apócrifo, un recuerdo borroso que se recupera a partir del relato de otro: memorias que se confrontan, que se componen de retazos ajenos, que se tejen en una trama de palabras, imágenes, metáforas y versiones. En esta dirección, se diferencian dos dimensiones, que muchas veces entran en disputa. Por un lado, la memoria figurada como un camino estampado en la tierra, huellas grabadas a fuerza de insistencia, junto con el gesto arqueológico que, tal como sugiere Benjamin, explora esas marcas mediante un ejercicio de excavación. Y, por otro lado, el avance de la naturaleza

como metáfora del olvido: un follaje, espeso y profundo, que teje velos, cubriendo el sendero del recuerdo. El follaje obstruye y difumina, tapa las memorias con un manchón, una sombra que puebla de neblinas el pasado. Sin embargo, las huellas en la tierra y el follaje, el recuerdo fraguado y el olvido que avanza frondoso, son partes consustanciales del ejercicio de memoria; y así como a veces se debaten, en contiendas no exentas de aflicción, muchas otras se fusionan o se potencian. En este sentido, el trabajo de memoria está compuesto de tierra y de follaje, esfuerzos fallidos y apariciones involuntarias; recuerdos certeros, apócrifos, nítidos, ensombrecidos, todos fatalmente verdaderos.

Didi-Huberman, en su ensayo *Cortezas*, recuperando el escrito "Desenterrar y recordar" de Walter Benjamin, postula que la tarea del arqueólogo puede iluminar algo esencial para la actividad de nuestra memoria. El autor, en el relato de su visita a los campos de concentración y exterminio de la Alemania nazi en los territorios polacos, expone que Auschwtiz, ese lugar de barbarie, ha sido transformado en "lugar de cultura", es decir, en "museo de Estado" (2014: 19). Todo fue "reacondicionado" como espacio de exposición: un hilo de alambres de púa se ha adosado a los alambres del fondo, los cuartos donde los detenidos esperaban su ejecución fueron "reconstruidos", el "muro de las ejecuciones" fue rehecho con un conglomerado de fibras grises y cemento líquido, los pabellones fueron transformados en "pabellones nacionales" (2014: 23-25). En cambio, Birkenen es, para Didi-Huberman, otra cosa: "Auschwtiz tiende hoy hacia el museo, mientras Birkenen no es mucho más que un sitio arqueológico" (2014: 27). Las paredes ya casi no existen, los pisos están agrietados, casi todo ha sido destruido. Un lugar como este "no miente", "nos alcanza con una fuerza —una fuerza de desolación, de terror— inaudita" (2014: 27).

Birkenen exige que el visitante se interrogue sobre sus propios actos de mirada. De allí que Didi Huberman, en evidente relación con la idea de Benjamin, propone: "Hay que mirar como mira un arqueólogo", "comparar lo que vemos en el presente; lo que sobrevivió, con lo que sabemos que ha desaparecido" (2014: 32, 38). Mirar las cosas desde un punto de vista arqueológico implica hacer variar los contextos de las palabras y las imágenes, sentir "montajes distintos" (2014: 38). Por ejemplo, Didi-Huberman recorre el camino que conducía a los recién llegados "no aptos" —mujeres, niños, ancianos— hacia los grandes crematorios. Esa ruta, dos hileras de pilares de hormigón

provistos de alambradas de púas, resiste todavía al tiempo, pero está vacía de todos los actores de su tragedia, "el fuego de la historia pasó" (2014: 38). Sin embargo, eso no significa para Didi-Huberman que no haya nada para ver allí, desde una perspectiva arqueológica y con un ejercicio de montaje, se pueden escrutar los rostros de aquellos que pasaron por ese camino un día de mayo o junio de 1944, fotografiados por un oficial nazi y que "nos miran hoy desde las páginas aterradoras —terrenales y terroríficas, tan simples y vertiginosas al mismo tiempo— del *Album d'Auschwtiz*" (2014: 39). Algo similar sucede cuando se acerca a la zona de los abedules, donde, junto a un encantador bosque reverdecido, se encuentra un montón de ladrillos y chatarra, lo que resta del crematorio V de Birkenen donde fueron asesinadas miles de personas. Didi-Huberman saca algunas fotografías de los abedules, como un modo de dirigirles una pregunta muda: "una pregunta formulada a los abedules mismos, los únicos sobrevivientes, si pensamos en ello, que continúan creciendo allí" (2014: 49). Porque, además, compara su imagen con una de las cuatro fotografías tomadas, en agosto de 1944, por un miembro del Sonderkommando —a las que el autor dedicó su trabajo *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*—, aquella donde hoy somos capaces de reconocer los árboles del bosque de abedules, esos mismos árboles que, en la fotografía actual, superpuesta a la anterior, se muestran más crecidos, sólidos y robustos. Finalmente, Didi-Huberman expresa que esos troncos de árboles, esos altos ramajes, esas imágenes, "son para mi memoria lo que algunos pedazos de corteza son para un único tronco de árbol: pedazos de piel; la carne, ya" (2014: 67-68).

En *Lumbre*, volver a la tierra natal es un modo de desenterrar los recuerdos y de narrar la propia biografía. En ese retorno se va configurando un punto de vista arqueológico que continuamente compara lo que ve en el presente con lo que estaba en el pasado y ha desaparecido. Esta construcción está señalada con marcaciones cronológicas: el narrador repite las fórmulas "Antes" y "Ahora" para mostrar el contraste de las temporalidades. La mirada arqueológica es además una percepción que opera por montaje: la imagen actual se sobreimprime a la imagen atesorada en la memoria. El montaje deja ver lo que estaba y ya no está, lo que se fue transformando, lo que está en vías de descomposición. Hay al menos dos zonas —la del ferrocarril y la fábrica— que se superponen continuamente y que funcionan a la vez como signos de diferentes modelos de país. En este sentido, el contraste entre antes y después/ahora no es una sucesión

esperable —no es el deterioro temporal lo que opera en la modificación del pueblo— sino que es un cambio producido por la intervención de los sujetos históricos y de sus proyecciones sobre el Estado-nación. Es la orientación de los modelos político-económicos lo que lleva al deterioro y a la destrucción de ciertos elementos, que funcionan a la vez como símbolos de una Argentina precedente. Por otra parte, esas transformaciones alteran la relación del narrador con el espacio: no puede dejar de comparar lo actual con lo anterior, de modo tal que la experiencia se desarticula ante la imposibilidad del reencuentro con los paisajes de su memoria.

Uno de los principales motivos de esta mirada arqueológica es la presencia-ausencia del ferrocarril, donde antes estaban las vías, la garita de vigilancia, donde pasaba el tren, ahora queda un terreno desolado:

> En ese baldío, antes, se cruzaban los rieles. Desde el tanque del Agua Corriente, por ejemplo, se veía, en el suelo, un dibujo enrevesado y complejo. Era la zona de maniobras y galpones. Y en el centro de la madeja se levantaba una garita pintada de rojo que permitía el cambio de vías: algunas entraban por el corredor principal para terminar en la estación Norte. La garita tenía tres palancas inmensas. De noche, cuando se cortaba la luz o había una tormenta fuerte, me gustaba meterme en ese pequeño sucucho y, por la apertura de los terrenos, ver con claridad la hondura del cielo. Ahora es una parte del corralón municipal. Y a lo oscuro parece, más bien, el comienzo del campo (17).

El recorrido de las vías es un marco de referencia para el narrador, que repite una frase donde evoca esa localización, antecedida por el adverbio temporal: “Antes, acá, terminaban los trenes.” (14). También la garita es un punto que sirve de señal: “Ahí, donde estaba la garita pintada de rojo, ahora, hundido en la tierra, sin ruedas, está el chasis quemado de un micro” (17). Se construye una memoria topográfica que revive los territorios de la niñez para tener coordenadas donde ubicarse. Se superponen las imágenes de un pasado perdido: la garita, escondite de la infancia, lugar donde dejarse deslumbrar por el espectáculo del cielo y sus tormentas, lugar donde imaginar el porvenir. Y también, en la garita, se maniobraban las vías del tren, símbolo de la comunicación y del progreso del pueblo. Postales de la devastación, de lo que ya no está, pero permanece en la memoria como mapa imaginario, desde donde contrastar la

actualidad: apenas un baldío, rodeado por zanjas con aguas servidas, oscuridad, comienzo del campo, "un punto impreciso en el devenir de la noche" (20).

Allí, donde estaba la garita, ha quedado la vaca regalada por Pajarito, un animal que pertenecía al Negro Soto, quien la tenía como medio de supervivencia, para vender su leche. Frente a los modos de la herencia instaurados por la oligarquía terrateniente, donde unas pocas familias se reparten y se legan extensos territorios del país, Pajarito repone el robo como gesto fundacional, la trama de ilegalidad oculta en esa repartición de la tierra, sustraída a las mayorías que la trabajan para pasar a disposición de unos pocos propietarios. Pajarito deja a posteriori un acto tan simbólico como irrisorio: la ofrenda de una vaca robada, lastimada, muerta de sed, apostada en un baldío infértil. La vaca, que trae preocupaciones y ninguna ganancia, queda pastando en los terrenos donde antes pasaba el ferrocarril, a la espera de que alguna mano generosa le acerque un balde de agua. Esto se puede vincular con la demolición de los silos del molino Bunge, proceso que recorre la novela, tal como desarrollé en la sección anterior. El molino tampoco es redituable en la Argentina neoliberal, por tanto, se vende probablemente para negocios inmobiliarios. El imaginario social, muy cristalizado, de los trenes cargados de granos recorriendo el extenso territorio se derrumba. Ya no hay vías del ferrocarril, ya no hay molino, apenas quedan unas vacas sedientas e inútiles, abandonadas en el campo. De este modo, *Lumbre* expone el declive del modelo agrícola y ganadero tal como se constituyó en los comienzos del siglo XX y las transformaciones que se suscitaron en el campo argentino en el contexto del neoliberalismo.

Las reformas de los años noventa que modificaron el marco regulatorio de la actividad económica, propiciando la libre circulación de bienes, servicios y capitales, junto con el proceso de innovación tecnológica, generaron una reconfiguración de las prácticas productivas, políticas, sociales e institucionales del sector agropecuario argentino, de modo tal que se cristalizó el modelo denominado "agronegocios", con el predominio del cultivo de soja genéticamente modificada (Grás y Hernández 2009, 2016a, 2016b).[145] Esto implicó importantes transformaciones de la actividad productiva:

[145] Para el desarrollo de estas transformaciones en el sector agrícola me basé en los estudios de Carla Gras y Valeria Hernández, especialmente los libros *La Argentina rural. De la agricultura familiar a los agronegocios* (2009) y *Radiografía del nuevo campo argentino* (2016a), así como también las contribuciones del artículo "Modelos de desarrollo e innovación tecnológica: una revolución conservadora" (2016b). Para un análisis de las representaciones del campo y de los imaginarios rurales en

una dinámica de acaparamiento de la tierra, vía la compra o el alquiler; la terciarización de las actividades agrícolas; un proceso de subordinación del agro al capital agroindustrial conducido por grandes empresas transnacionales a escala global; la mecanización de las prácticas agrícolas, la industrialización de la producción de semillas y de productos químicos (como plaguicidas, herbicidas y fertilizantes), junto con la expansión de las biotecnologías y con el desarrollo de productos para el agro donde intervienen los saberes de la ingeniería genética. Esto trajo aparejado un proceso de concentración, donde las grandes empresas transnacionales y sus socios locales consolidaron su centralidad y asumieron un rol protagónico en el modelo productivo, y donde además se concentró la producción en unos pocos cultivos, con el crecimiento de la soja como principal *commodity* de exportación del país, mientras se redujeron los cultivos pampeanos tradicionales (trigo y maíz) y retrocedió la superficie ganadera —lo que alentó el abandono del sistema mixto agricultura-ganadería, que era el más arraigado en la organización económico-productiva anterior del país. [146] Como consecuencia de estas modificaciones, los pequeños terratenientes o los sectores de la agricultura familiar, endeudados y sin posibilidad de acceder al crédito, quedaron

la literatura argentina reciente se puede consultar "La pampa errante. Un trayecto de desobediencias" de Lucía De Leone (2020).

[146] Grás y Hernández destacan que la consolidación del modelo de los "agronegocios" se da en la década del noventa, en el marco de las transformaciones estructurales del Estado, y detallan algunas de las medidas, regulaciones y normas vinculadas con el sector que fueron implementadas a favor de un determinado modelo de desarrollo agrícola. Subrayan la política de neo-regulación que supuso la eliminación de casi todos los impuestos a las exportaciones, la supresión de los aranceles a la importación de bienes de capital, el desmantelamiento de organismos fiscalizadores y la eliminación de una serie de organismos reguladores que habían permitido la coexistencia de actores económica y socialmente heterogéneos (2016b: 15). Las autoras subrayan algunas leyes con consecuencias directas en la construcción de la lógica transectorial en el agro: el decreto número 2284 del año 1991 que liberalizó los flujos de capital y las leyes (número 24.083 del año 1992 y número 24.441 de 1994) que reglamentaron la actividad de los fondos comunes de inversiones y fideicomisos, todo lo cual dio cauce a los pooles de siembra, nichos privilegiados del capital financiero; las modificaciones a la ley de arrendamientos (número 13.246), que excluyeron de su alcance a los llamados "contratos accidentales", favoreciendo las prácticas cortoplacistas (contratos por un año) en el mercado de tierra (2016b: 17). Mediante esta intensa actividad legislativa orientada a permitir la apertura del mercado financiero, se abrieron bolsas locales a los capitales especulativos, alentando la dinámica de globalización del sector financiero y su participación en la actividad agropecuaria. Asimismo, el Estado suprimió las líneas de crédito para los pequeños y medianos productores, dejando a los sectores más frágiles en exposición directa frente al mercado de capital privado (bancos, cooperativas). Grás y Hernández agregan que, en este contexto, en 1996 se da un evento altamente significativo para el agro argentino y para el fenómeno de agriculturización: la comercialización del primer cultivo genéticamente modificado, la soja resistente al glifosato (2016b: 15). Su tasa de adopción fue un éxito para las empresas que lo comercializaron: en menos de cinco años, se había más que multiplicado, sustituyendo muchos cultivos regionales y expandiéndose a zonas anteriormente no agrícolas.

desplazados o excluidos de la producción. Se produjo un desplazamiento del "hombre de campo" y del modelo del terrateniente al "nuevo empresario agrícola" y el modelo del "agronegocio", que promueve el perfil de un productor innovador, inserto en la "sociedad del conocimiento" y en las nuevas tecnologías, capaz de crear redes de producción cada vez más dinámicas, extendidas y rentables, de trazar alianzas con la mayor cantidad de agentes económicos y de construir una empresa-red transectorial y globalizada.[147]

Otro motivo importante en la construcción de la mirada arqueológica es la fábrica Glaxo:

> A veces, a la madrugada, cuando el viento venía del sur, y se arrastraba buscando la zona de la Glaxo, se oía cómo un silbido desesperado y vibrante llamaba a los obreros a meter mano en el barro, a modelar ladrillos que forman paredes (según las noches, confundíamos el silbido de la cerámica con los trenes de carga que pasaban por el ramal Sud). Y a esa hora de la madrugada, entonces, los obreros terminaban de cruzar los descampados, las quintas, con el sabor del sueño todavía en los ojos. Terminaban de llegar para mantener en funcionamiento la maquinaria que no paraba, que necesitaba el fuego constante en los hornos y largar ese leve humo, trepando, por las paredes oscuras de la chimenea. Y salir torcido, según el viento, y dibujar, así, un límite preciso entre el pueblo y el campo (33).

La infancia del narrador está atravesada por los sonidos y las imágenes de otro país: el silbido que anunciaba los tiempos del trabajo de los obreros en la fábrica se confunde con los trenes de carga que pasaban por el ramal Sud. Los sonidos de la fábrica y del tren marcan las cronologías, las rutinas, las hazañas. Cuando, enojado con su abuelo, Federico se escondió en los cañaverales que rodeaban a la Glaxo y pasó allí toda

[147] Grás y Hernández señalan los costos ambientales, sociales y culturales, así como también los efectos mortíferos y catastróficos del "agronegocios": "La intensificación de la producción agrícola en el marco de este modelo conlleva el agotamiento de recursos naturales, la destrucción de la biodiversidad y el avasallamiento de comunidades locales" (2016b: 22). Agregan que su objetivo es la producción de materias primas "hechas a la medida", a fin de atender las demandas de consumidores globales (proteínas y energía), lo cual implica el desanclaje de la producción agropecuaria respecto de las necesidades de los propios países productores y el creciente desplazamiento de la producción de alimentos a la de productos con diferente grado de control y manipulación biológica destinada a satisfacer requerimientos cada vez más específicos de dichos consumidores globales. De modo tal que una consecuencia mayor de esta situación es que los precios de los alimentos básicos aumentaron de manera importante en esta región, reponiendo en el tapete político la cuestión no sólo de la soberanía alimentaria sino, de manera más fundamental, la de la seguridad alimentaria lisa y llanamente (Grás y Hernández 2016b: 23).

la tarde: “se escuchaba el cambio de turno de la fábrica o el tren de las cuatro que terminaba en Mercedes. Así medía el paso del tiempo.” (60). El trabajo en la fábrica nunca se detiene y los trenes no dejan nunca de pasar en las temporalidades de su memoria. Esto puede vincularse con el desmantelamiento de la industria nacional, sector más claramente afectado por el proceso de reformas que se implementó durante los gobiernos de Menem. Tal como desarrollé en la “Introducción”, durante los noventa, confluyeron una serie de medidas que profundizaron la tendencia hacia la desindustrialización: la apertura comercial, con la creciente importación de productos que fueron sustituyendo a la producción local y con la compra en el exterior de insumos y/o equipamientos; el marco de retraso cambiario y una pronunciada contracción del mercado interno (Azpiazu y Schorr 2010: 179). Todo esto trajo aparejado el cierre de numerosos establecimientos industriales, una significativa desintegración de la producción local y una reconfiguración del espectro productivo, que se redujo solo a determinadas actividades.[148] En relación con estos procesos, se produjo además una fuerte y casi ininterrumpida disminución en la cantidad de obreros ocupados, una mayor precarización laboral y una creciente explotación de los obreros en actividad, que vieron intensificadas las demandas laborales y reducido su salario (Azpiazu y Schorr 2010: 185-187). De este modo, la crisis en el mercado de trabajo y el aumento persistente de la desocupación, características centrales del neoliberalismo de los años noventa, pueden vincularse con la desindustrialización y la reducción de la ocupación en las empresas manufactureras.

En *Lumbre*, la imagen del recuerdo, que enfatiza los sonidos ininterrumpidos del trabajo en la fábrica y del tren de carga, pierde conexión con su contexto anterior, con las peculiaridades del país hacia mediados del siglo veinte, y se resignifica en la Argentina actual. Si en el pasado, el modelo fabril era objeto de críticas por las condiciones de explotación de los obreros y se luchaba fervientemente por los derechos

[148] Por ejemplo, adquirieron una creciente importancia las actividades sustentadas sobre la base de ventajas comparativas naturales (como la producción de alimentos y bebidas y la refinación de petróleo y la industria petroquímica) y/o aquellas protegidas por regímenes excepcionales (industria automotriz). Hacia fines de los años noventa el sector fabril local se caracterizaba por tener un tamaño sumamente reducido, un perfil estructural de escasa complejidad y densidad y un ostensible retraso relativo (cuantitativo y cualitativo) en la mayoría de los rubros productivos respecto incluso de muchos países periféricos y más aun de las naciones centrales (Azpiazu y Schorr 2010: 156).

de los trabajadores; a comienzos del 2002, en el proceso de desindustrialización, en un contexto de flexibilización laboral, de creciente desocupación y de falta de oportunidades laborales, el trabajo en la fábrica se tiñe de una coloración épica. El humo ininterrumpido de los hornos, la maquinaria siempre funcionando y la producción incesante eran señales del trabajo de cientos de obreros, capaces de identificarse y de organizarse en un colectivo nucleado por la idea del trabajo. La fábrica se torna ahora una épica de lo perdido, de la industria nacional que era central en el modelo productivo del país y, en los inicios del dos mil, se encuentra diezmada y en ruinas. De este modo, la imagen de la fábrica cambia de signo en las actualizaciones de la memoria: se vuelve motivo de deseo y de idealización nostálgica.

Donde estaba la garita del ferrocarril, en la actualidad se encuentra el micro quemado, que llega a la estación en diciembre del 2001 y se queda allí varado. Los choferes y los responsables de la línea se escapan, dejando a los pasajeros, que debían continuar su viaje hasta Tranque Lauquen, sin soluciones ni respuestas, en total abandono. Motivo por el cual prenden fuego el colectivo:

> Entonces el fuego empezó en una butaca del fondo. Fue creciendo de manera ordenada. Hasta que tomó el techo, el plástico del techo y una nube negra prevaleció un buen rato sobre las llamaradas. […] Cuando la nube negra se levantó en el cielo enseguida empezaron a llegar de otros lados, en moto, en bicicleta. Apareció el móvil del diario. Molina sacó una foto que después salió en la tapa de *La Verdad*. Eso fue a fines de diciembre, a la noche. La gente se sumó al incendio y, en lugar se sofocarlo, lo alimentaba. Parecía una fogata, eso. O un animal atrapado, lamido por el ardor del mundo (18).

Es un gesto que comienza de manera espontánea y se contagia a los que van llegando, a los que se acercan por el llamado de una inmensa nube negra, aun no siendo damnificados. De modo tal que el colectivo se convierte en manifestación de solidaridad y empatía, lugar donde juntarse y purgar, a través del fuego, el descontento y la sensación de desprotección. El colectivo arde hasta la mañana siguiente porque los bomberos y la policía nunca llegan. Permanece cerca de dos meses allí, emplazado en medio de la estación, sin que nadie lo mueva. Todos estos elementos funcionan como indicios del clima vivido hacia finales del 2001: la inercia, la inacción, la irresponsabilidad de los que deben dar respuestas, la sensación de anarquía, el abandono. Esa noche larga,

memorable, es un modo mínimo de la revuelta, que deja sus marcas: un aro de fuego, negro, fraguado en el cemento de la estación, el chasis quemado entre las vías del antiguo tren, restos que testimonian la comunión del pueblo en una fogata de rabia compartida.

El capítulo titulado "Cementerio" también da muestras de la configuración de una memoria arqueológica: capas superpuestas del pasado que se van excavando en el trayecto de Federico al cementerio y en la búsqueda de la tumba de su madre. Se van adosando los trabajos de duelo: la ausencia de la madre y la pérdida de Pajarito se fusionan con la pérdida del pueblo. La visita al cementerio convoca las escenas vinculadas con la muerte de su madre: cuando cae desplomada en el suelo del patio, el desarrollo de la enfermedad, la internación en el hospital, la noticia de su muerte en medio de una clase de Historia en el colegio, el funeral. Al llegar ve que son muchas las cosas que se han modificado, está "la parte vieja y la nueva" (45), con sus dos entradas. Federico pregunta al vendedor de flores si hace mucho que han hecho la entrada nueva: "me mira con desconfianza porque esa pregunta atrasa, es una manera vieja de mirar. El tipo hace una mueca. Y con esa mueca me está diciendo: Una barbaridad de tiempo." (45). Mira la geografía del pueblo con una mirada "vieja", arcaica, anclada en lo anterior.

Por otra parte, la visita a la tumba de su madre se va a entrelazar con algunos episodios protagonizados por Pajarito, que Federico conoce porque él se los ha contado. Es decir, hay un relato que remeda otro relato y otra experiencia: estar en el cementerio implica recobrar lo que otro sujeto ha realizado tiempo atrás en ese mismo escenario. La escritura registra este volver sobre los pasos de Pajarito:

> me siento frente a la tumba de Valentín Coria, el fundador. Y silencioso, en la calma de la tarde, rememoro ese juego secreto que Pajarito Lernú ponía en práctica —alguna noche de chico lo acompañé—, dejando libros, escondiéndolos en recovecos estrechos del pueblo (47).
>
> Ahora recorro el mismo camino que Pajarito Lernú, hace veinte años, cuando escondió su libro en la tumba de Valentín Coria, el fundador. Es decir, la calle principal que me lleva a la salida del cementerio (55).

La mirada arqueológica se convierte en vivencia corporal y se materializa. El protagonista calca el itinerario de Pajarito, como si re-viviera la trayectoria del muerto.

El cementerio actual es, al mismo tiempo, el sitio donde se emplaza un episodio acontecido hace veinte años, el estar ahí permite desenterrar el recuerdo. La aventura reactualizada está vinculada a la tierra: las excavaciones que hace Pajarito para esconder libros en recovecos del pueblo, más precisamente la mañana que entierra *Bajo el nombre de Kafka* en la tumba de Valentín Coria, fundador de Chivilcoy. El ejercicio arqueológico se desplaza de lo metafórico —como concepción de la memoria y de la mirada— al trabajo concreto con la tierra. Se describe minuciosamente la escena de la excavación, cuando Pajarito empieza a hacer un pozo con sus propias manos en los canteros que rodean a la tumba, cuando esconde el libro y finalmente huye, con esa tierra incrustada debajo de sus uñas. Por otra parte, lo arqueológico se relaciona con los cuerpos enterrados, que se transforman en las pesadillas que aterrorizan a Pajarito, cuando pasa la noche en la entrada exterior del cementerio:

> Y soñó que rodeaba los paredones del cementerio cavando una zanja para impedir que el cementerio creciera y llegara al centro del pueblo. Una manera de poner a salvo al resto, decía. Porque mientras hundía la pala en la tierra, cada tanto, chocaba con los huesos de cadáveres mal enterrados. Como nudos de raíces, enredadas en el humus. Se movían igual que lombrices. Crecían, silenciosas, hacia el centro. Esa imagen lo aterró (48).

Luego, cuando vuelve sobre la imagen de las tumbas y los restos de los muertos, Pajarito "pensó si en la tierra no era posible articular tantos huesos, armar una cadena, entrar en movimiento" (49).

El ejercicio de una memoria arqueológica se conjuga con distintos modos del enterrar y desenterrar devenidos materialidad, y permite el montaje de diversas capas temporales: una escena actual —la visita a la tumba de su madre—, recuerdos de situaciones anteriores, una pesadilla dentro del recuerdo, pensamientos desatados bajo el efecto del sueño; lo vivido en carne propia y lo escuchado como relato ajeno. La tierra es el lugar donde esconder los libros que quieren resguardarse y, a la vez, es el territorio donde permanecen cientos de cadáveres. Las pesadillas traducen lo real: los muertos no dejan de multiplicarse, entonces Pajarito se imagina cavando una zanja para impedir que la procesión de cadáveres invada al pueblo. Los cuerpos se metamorfosean, se unen con la naturaleza, al moverse como nudos de raíces o como lombrices. Pero además los

cuerpos se descomponen en fragmentos, huesos rotos, desperdigados, que, según la proyección de Pajarito, podrían volver a juntarse en una tierra común.

Federico dispone de algunos datos para encontrar la tumba de su madre: la placa que dice Ángela Díaz de Souza, la foto ovalada que agregaron a su lápida —donde "mamá sonríe, tiene la boca abierta y el pelo desparramado" (51)—, las coordenadas precisas que proporciona el Viejo quien, según le dijo, había estado allí la semana anterior. Sin embargo, el narrador se pierde entre los pasillos cubiertos de musgo y no encuentra el nicho: "no hay nada. Ni foto, ni sonrisa. Nada." (52). La tumba ya no está donde supuestamente estaba. El pabellón se encuentra abandonado. Y ni siquiera han quedado rastros del cuerpo de su madre.

Todo el capítulo se trama entre lo actual y lo anterior, entre la desaparición del cuerpo de la madre y la presencia de los seres queridos que ya no están. Entre la vaguedad del nuevo cementerio y la precisión con que se evocan los lugares del pasado. Los lazos generacionales del protagonista se debaten entre el despojo —porque ya no está su madre y su padre le ha mentido— y el homenaje devenido ritual —volver sobre los pasos del muerto para actualizar su vivencia y su legado. Pajarito ha dejado libros y artículos enterrados en lugares simbólicos —la tumba del fundador, el molino de Bunge—, ha dejado sus historias, sus aventuras, sus pensamientos. Pajarito ha imaginado —y Federico al revivir sus trayectorias— la posibilidad de que los muertos se enlacen en una comunidad de restos. Solo es cuestión de saber mirar para percibir, allí donde pareciera que no hay nada para ver —solo la parte vieja de un antiguo cementerio—, las imágenes del pasado que aún siguen interrogando. Los textos escondidos, los sueños que aterran. La sonrisa de mamá, que se ha perdido, pero a la vez permanece, los mapas del Viejo que desorientan, pero también abrigan.

Tal como afirma Didi Huberman: "No se puede, pues, decir jamás: no hay nada que ver, no hay nada más que ver. Para saber dudar de lo que se ve, es necesario saber ver todavía, ver a pesar de todo." (2014: 59). Ver a pesar de la destrucción y la desaparición de todas las cosas (Didi Huberman 2014: 59), a pesar de que el paisaje ha cambiado tanto que ya no permite reconocerse en él, parece ser la clave de *Lumbre*. Ver, en los estados de lo actual, las vivencias sepultadas en la memoria y los tiempos que se han perdido. Ver cuán imbricadas están las heridas anteriores y los combates del presente. Ver, y narrar, a pesar de todo.

6.5. Combates: versiones de la Historia

Federico no tiene una percepción directa de los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001, sino que le llegan a través de diversas formas de la mediación: lo que puede ver por su ventana, lo que informan la radio y la televisión, pero fundamentalmente lo que le cuenta Hélène, al final de cada jornada, cuando regresa al departamento, y las dos fotografías que ella también le entrega como registro de los hechos. Hélène es una extranjera con una "historia desdichada" (73), cuando era niña fue abandonada por su madre, que se marchó de Vanscoy, pequeño lugar en el centro de Canadá, dejándola al cuidado de su padre. A partir de este personaje, el protagonista accede al relato minucioso de los dos días de diciembre, aunque tamizado por su historia personal y por su mirada foránea. Por lo tanto, los acontecimientos de diciembre del 2001 se configuran como una memoria calcada, no en el sentido de copia sino de calco que reescribe un material anterior y diverso. El narrador construye una memoria propia que se calca sobre la memoria ajena, una memoria escrita que remeda la prosodia del relato oral proporcionado por Hélène, sus fraseos acelerados y sus pausas, su entusiasmo y su consternación; y, por último, una memoria narrativa que se calca sobre la memoria en imágenes, que resalta la potencia de las fotografías para mostrar lo que aún no ha sido dicho a través del discurso.

En el relato de los acontecimientos del 2001 también se utiliza un paradigma indicial, sobre todo en la reconstrucción del 19 de diciembre, pero luego, en los episodios del día siguiente, esa percepción va siendo reemplazada por otras modalidades. En este sentido, de la primera jornada a la segunda se observa un desplazamiento hacia configuraciones anómalas, en contraposición con los procedimientos predominantes para narrar lo social en el resto de la novela: los hechos dejan de ser aprehendidos a través de múltiples indicios y pasan a relatarse de manera evidente, directa y explícita; además, se refieren en forma permanente y completa, en lugar de escoger la fragmentariedad y la discontinuidad, estrategias privilegiadas en *Lumbre*. Por otra parte, el relato está especialmente cargado de emotividad y tensión, y explora distintas tonalidades y matices —desde la preocupación de Federico por su pareja, hasta los peligros que corre Hélène en el trajín de los hechos—, en lugar del tono nostálgico, atemperado y más bien monocorde que predomina en todo el texto. De este

modo, se produce un quiebre en la subjetividad en tanto ser social y en los modos de narración de lo histórico, que evidencia el carácter calcado y múltiple de las memorias.

El 19 de diciembre, Hélène sale a las ocho de la mañana porque debe trabajar junto a un periodista en una entrevista. Ya desde ese momento hay síntomas en la ciudad que anuncian el estallido social: "Y había en el aire un olor raro. Una mezcla de humedad y humo. La ciudad comenzaba a sacudirse." (240). Indicios de lo que se avecina, quizás leídos a posteriori, cuando se resignifica la experiencia para relatarla al protagonista y algunos elementos se destacan como premoniciones. Sobre todo, hay una escena, en la que Hélène está sacando algunas fotos con la estatua de Roca de fondo, en dirección a la Plaza de Mayo, que funciona como prefiguración del estallido de la Historia:

> La primera bomba de estruendo la oyó cuando se preparaba para sacar una foto en donde Roca se volvía amenazante; encarnaba la presencia de la espada que avanzaba para poner orden. No era, ahí, el General victorioso que desfilaba por la ciudadela recibiendo honores. Parecía, ahora, una espada que buscaba restituir el orden perdido. Mientras ella encontraba el punto preciso, la luz y la nitidez, se oyó el estruendo que rompió la precisión de la foto, la ensució. Y por eso la volvió perfecta: Roca es una sombra oscura, amenazante; detrás, sobre la Plaza de Mayo, la nube de la explosión flota y, entremezcladas con el humo, cuatro o cinco palomas vuelan (240).

Comienzan las bombas de estruendo y cambian las imágenes del pasado, caen las versiones de los manuales escolares y los mitos patrióticos y se devela el costado cercenado de la Historia. Roca deja de ser el general victorioso que recibe honores para mostrar su sombra oscura, amenazante, el filo de su espada siempre dispuesta a restituir el orden perdido. La idea de "poner orden" se muestra como contracara del conflicto social: en el aire flota la nube de la explosión, se esparce el humo, se alteran las palomas. La foto es "perfecta" porque capta las ambivalencias de lo social: las sombras represivas y los sonidos de la lucha que se avecina inminente.

Los episodios del 19 de diciembre se perciben en forma descentrada porque la escena se concentra en la conversación del periodista Miguel Mejía con Garland, gerente del banco privado más importante del país, en una de las torres más lujosas de Puerto Madero. Mientras Hélène se dirige al lugar se topa con algunos sucesos de la

protesta —una columna de manifestantes entrando hacia Plaza de Mayo, el sonido de una nueva bomba— pero luego la calle se pierde de vista cuando se recluye en el departamento donde se realiza la entrevista. El periodista quiere fundamentalmente saber la reacción que va a tener el sistema bancario frente a las últimas medidas del gobierno, sin embargo, se termina frustrando la posibilidad de obtener una respuesta. Las palabras de Garland se convierten en una especie de autobiografía confirmatoria:

> Mire. Le voy a contar algo. Yo hace treinta años que trabajo en un banco. Entré como cadete el seis de febrero de 1972. Ese día hacía mucho calor. Me acuerdo porque el único saco que tenía para ir al trabajo era un saco de invierno. Así estuve hasta que cobré mi primer sueldo. Mientras trabajaba de cadete terminaba la carrera de abogacía. Una vez que tuve el título fui ascendiendo […] yo me rompí el lomo para llegar adonde ahora estoy. La voluntad es fundamental para conseguir las cosas. Eso es lo que no se termina de entender en este país. Sacrificio y voluntad. Así fue que me convertí siete años después de haber ingresado al banco en una joven promesa. Ahora estoy acá (242-243).

Se destaca una concepción meritócrata que explica el éxito a partir de las ideas de trabajo sacrificado y voluntad personal. Garland organiza el relato de su vida en una dirección ascendente: de tener casi nada —un único saco de invierno— y estar en el peldaño más bajo de la escala laboral —cadete— a tenerlo todo y lograr el mayor cargo jerárquico del banco privado más importante del país. Toda su historia está explicada a partir del esfuerzo individual, lo que permite además condenar la falta de empeño y laboriosidad, es decir de cualidades también personales, en quienes no han logrado trayectorias similares. El tópico del éxito posibilita interpretar los problemas del país en términos gnoseológicos y no políticos: todo aquel que permanece en posiciones precarias es porque "no termina de entender" lo fundamental, la clave del ascenso social: "Sacrificio y voluntad". Desatado de las tramas de la desigualdad socio-económica y de las relaciones de dominación, el relato biográfico de Garland se torna pura afirmación laudatoria, un credo tranquilizador. Muy poco tiene que ver él con lo que sucede al resto de las personas, con la desintegración del tejido social. Las trayectorias se atomizan y la suerte individual prima por sobre las responsabilidades y los lazos colectivos. Esta idea se confirma con la posición que este personaje asume durante los hechos de diciembre.

La tarde del 19 de diciembre, Garland va a viajar a Colonia, para observar "como si estuviera en una platea privilegiada", "el drama que se representa aquí" (243). Nuevamente, el gerente se recorta como una individualidad que, desde un "lugar de la neutralidad", puede ver el derrumbe del país tal como se mira una obra teatral: el drama de una "ciudad monstruosa" que no le pertenece (243). Garlad desdibuja su relación con los efectos de la crisis a través de un desplazamiento de actor a mero espectador, no solo porque viaja a otra ciudad para distanciarse de la propia, sino porque evade poner en palabras sus acciones como representante de la banca privada, uno de los sectores fuertemente implicados en el conflicto. El relato de su vida mítica y exitosa es una excusa distractora que le permite no hablar de aquello que el periodista urge por preguntarle. Sin embargo, Garland no puede sustraerse del todo del curso de la Historia.

En la oficina está expuesto uno de sus cuadros: "Una pintura cargada de materia. No había formas. Era una mancha rojiza que trazaba, de pronto, relieves. Y se deslizaba, silenciosa" (241). Cuando Garland pregunta qué ven en la imagen, el periodista se queda descolocado, en un silencio incómodo. Entonces interviene Hélène: "Dijo que se parecía a un río. Una mancha enorme de sangre. Es un reflejo de aquel río, dijo." (243). La interpretación de Hélène asocia los dos planos de observación: la mancha rojiza del cuadro y el río que, por el enorme ventanal, asoma silencioso y oscuro. La extranjera otorga voz a lo no dicho en los relatos de Garland: la sangre que fluye en el Río de la Plata, la muerte que oculta la palabra sacrificio, los combates de la Historia. Y el gerente se derrumba inexplicablemente: "Todo el tiempo la miraba a ella como si ella hubiera descubierto un secreto que Garland guardaba a la vista de todos." (244). Por último, el banquero le pide como favor que le tome una fotografía y posa bajo el cuadro. De ese modo, se da por terminada la entrevista, el periodista se retira molesto y sin saludar, culpabilizando a Hélène por su fracaso. Cuando Hélène camina hacia su departamento, ya cerca de las cuatro de la tarde, reaparecen las imágenes del conflicto: "los rumores de saqueo crecían en las radios y en la boca de la gente. Ella vio las cortinas de los negocios cerradas." (244).

Toda la narración sobre el 19 y 20 de diciembre se construye a partir de la tensión entre participar o no participar de los acontecimientos, entre el espacio público y el privado, entre quedarse en el departamento o salir a la calle. Luego del regreso de Hélène, los personajes se confinan en el espacio interior y se distancian de los hechos

del afuera. Esta reclusión se ve interrumpida por dos cosas: los llamados telefónicos que convocan a Hélène a la redacción del diario y los sonidos de la calle —estruendos, voces, ruidos chirriosos, raspaduras metálicas (245)— que llegan como noticias remotas de lo que está sucediendo. Así pues, durante la primera jornada, el énfasis está puesto en el goce de los cuerpos, los personajes toman vino y se aman, hasta quedarse dormidos, y mientras tanto la ciudad se torna escenario de rabiosas batallas.

Pero, al amanecer del 20 de diciembre, Federico se da cuenta de que Hélène se ha marchado. A partir de esto se produce un quiebre en el relato y la segunda jornada se desdobla en escenas paralelas: Federico adentro de su departamento, Hélène en la calle con su cámara de fotos. De forma tal que los personajes se van caracterizando de manera contrapuesta en relación con los hechos del 2001. Hélène es apasionada, impulsiva, "se obsesiona con las cosas que la movilizan", se arroja al lugar de los acontecimientos, en "un rapto de locura", quiere estar ahí, participar, dar testimonio (236). En cambio, el protagonista está sumido en la inercia, como adormecido, replegado en su interioridad. En el plano que muestra a Federico en su departamento sigue funcionando el paradigma indicial: se escuchan rumores, gritos, vibraciones de bombos, sonidos de la movilización popular, o se ven imágenes fragmentadas: "manifestantes, grupos dispersos con banderas rojas que cruzaban por Defensa o subían por Belgrano" (245), aquello que permite espiar el margen de la ventana. A esto se agrega la percepción de los hechos a través de los medios de comunicación: "Miraba las imágenes y oía la radio —casi en simultáneo— para tener varias versiones de lo que ocurría, ahí nomás, a pocas cuadras." (245).

Federico espera el regreso de Hélène, pero el tiempo pasa y empieza a preocuparse, entonces se siente cada vez más presionado por la necesidad de ir a buscarla: "Salir al campo de batalla para rescatar y proteger a mi mujer." (245). Ensaya paliativos y estrategias para posponer la acción, toma whisky, insulta a Hélène: "una mina inconsciente que me arrastraba, irremediable, al corazón del fuego." (245), y, en un ataque de euforia, lee un poema de Rilke frente a la pantalla del televisor. Hasta que llegan noticias de los muertos, entonces se repliega definitivamente:

> Cuando se empezó a hablar de muertos, me hundí en la cama, cerré las ventanas, apenas entraba una luz mansa de la tarde y el calor. Pensé en el río Salado

> desbordado a la altura de la Colonia Wagner, pensé en mamá, en la cara de Areco jugando entre las cañas —las patas hundidas en los charcos de barro, el rumor mordido de los motores de la Glaxo—, pensé en los perros que custodian la cruz de la iglesia de los santos Dominicos (246).

Las noticias de los muertos se apaciguan con las imágenes de la infancia y de las figuras familiares. La participación en los hechos se dilata incansable y finalmente se frustra. Las acciones propias de lo público —manifestarse en las calles, salir a buscar al otro para acompañarlo, protagonizar las protestas— se ven reemplazadas por gestos íntimos y privados: mirar el televisor, recitar un poema con voz furiosa, hundirse en la cama, sumergirse en la memoria o en los sueños. Hélène, cuando regresa, con tono confrontativo, le reprocha su pasividad y su retracción: "el mundo se derrumba y vos durmiendo" (246). Y enseguida agrega: "Cayó, dijo, lo voltearon." (246). Le entrega un sobre con dos fotografías, como un modo de restituir lo que Federico se ha perdido y como prueba de su testimonio.

Durante la construcción de los episodios del 20 de diciembre se observa un pasaje de la tercera persona —dominante en la jornada del día anterior— a la primera. Federico cede el dominio de la narración y toma prestada la voz de Hélène por un extenso trozo del relato, sin agregar verbos de decir —a diferencia de lo que prevalece cada vez que se introducen las voces de otros personajes— ni marcar los modos de la entonación. En este sentido, tal como anticipé, los acontecimientos dejan de ser aludidos por indicios para ocupar el primer plano de una narración explícita y cruenta. Hélène puede relatar los hechos porque los ha presenciado desde distintas perspectivas, lo que le permite no solo reconstruir el "combate" sino también armar un mapa de los movimientos de los actores y formular atisbos de interpretación:

> Me hundí entre la gente, con las caras tapadas, tiraban piedras. Era un combate. Saqué fotos. El cordón policial retrocedía por momentos. Y la gente gritaba como en un estadio de fútbol. La policía retrocedía pero cuando menos lo esperábamos atacaban con balas de goma y tiraban gases. En un momento el humo de los gases me mareó. Y decidí meterme en un edificio. Parecía un edificio burocrático, de oficinas públicas. Subí por las escaleras de mármol. […] Abrí la ventana, salí al balcón. Y entonces pasaron varias cosas que me conmovieron. Vi cómo la policía reprimía a dos mujeres. A una después supe, la mataron. Fue en la esquina de Perú y Diagonal. A la otra la arrastraron de los pelos hasta cargarla en un auto de policía.

> El auto se perdió entre las calles velozmente. El combate visto desde arriba parecía tener una lógica. Incluso, el tiempo que llevaba ocupar una cuadra para los manifestantes, haciendo retroceder a la policía, con sus carros y los caballos. Y después, la arremetida, el avance de los camiones hidrantes. Entre la estatua de Roca y la Plaza de Mayo se movían los dos frentes. […] Cuando salí, tomé las calles laterales —también el combate se libraba, más anárquico, por esas calles laterales—, quería ir a la plaza. Llegar a la plaza. La Avenida de Mayo estaba imposible. Di un rodeo importante. En el camino vi detenciones y policías heridos (247).

La construcción del relato está organizada a partir de varios elementos: la mirada extranjera, la percepción de la fotógrafa que busca las focalizaciones más pertinentes para dar su testimonio en imágenes, la doble perspectiva por el desplazamiento espacial —a nivel de la calle y desde las alturas, cuando observa desde la ventana de un edificio burocrático—, y además la lógica del "combate" como trama narrativa. Esta serie de filtros y perspectivismos da como resultado un relato más bien despojado de valoraciones y adjetivaciones, como si fuera una descripción aparentemente "neutral" de los hechos. Solo en puntuales oportunidades la narradora hace explícitas sus sensaciones —"pasaron varias cosas que me conmovieron" (247)—, o detalla los efectos de la represión policial sobre su cuerpo —"el humo de los gases me mareó" (247), "el humo de los gases me había irritado los ojos" (248).

La trama del "combate" permite concebir los hechos como una confrontación entre dos actores, "la gente" y "la policía", con fuerzas disimétricas. El enfrentamiento se constituye en forma territorial, las fracciones se disputan el espacio de la Plaza de Mayo y la batalla se mide en términos de avances y retrocesos. Desde las alturas del edificio, el combate parece "tener una lógica", los movimientos tienen una dirección y un objetivo, por eso los manifestantes gritan "como en un estadio de fútbol", festejando su toma de posición, y la acción policial pretende disgregar la manifestación usando toda la brutalidad de su fuerza: ataca con balas de goma, tira gases, avanza con sus carros, caballos y camiones hidrantes. La represión llevada adelante por las fuerzas de seguridad se confirma desde todos los puntos de observación, desde lo alto y al nivel de la calle, por tanto, se repiten las imágenes del terror: una mujer es asesinada, otra es arrastrada de los pelos hasta ser cargada en un móvil policial. Hélène, impulsada por la potencia de la movilización, quiere llegar a la Plaza de Mayo, ensaya distintos rodeos

para avanzar porque las calles están colapsadas por la multitud o abnegadas por las fuerzas policiales, hasta que finalmente lo logra. Allí observa la escena que registra a través de su cámara fotográfica, especie de síntesis del conflicto social:

> Aparecí por una de las calles que bordean la catedral. Una columna de policías montados a caballos, delante un cordón policial, las cabezas cubiertas por unos cascos cerrados. No tenían rostros. Esa zona de la plaza parecía ganada —a esa hora— por la policía. Entonces, detrás de las columnas del Cabildo, irrumpió un hombre. Flaco. Tenía una banderita argentina en cada mano. Estaba desnudo. Completamente desnudo. Y caminaba derecho hacía el cordón policial. Mientras avanzaba decía cosas. Balbuceaba palabras desarmadas. Me acerqué. Como pude —porque también sostenía al gato herido— le saqué dos fotos sin pensarlas demasiado. Disparé. Y así salieron (248).

La sintaxis de frases cortas, algunas compuestas de una sola palabra, construye el clima de agitación del episodio. Se reitera la idea de improvisación, de falta de premeditación, de estar siendo urgida por los acontecimientos: las fotos se toman, "en plena efervescencia", "sin ser tan pensadas" (248), como un testimonio que se contagia de los ritmos de la acción. La imagen permite ver un hombre solo que lleva como estandarte de su lucha una banderita argentina en cada mano. El relato de la imagen trabaja con composiciones metonímicas que recortan determinadas fracciones corporales. Por un lado, se focaliza en "cabezas cubiertas por unos cascos cerrados", signos de la ausencia de rostros responsables y del ocultamiento de la identidad en la represión policial. Por otro lado, el recorte de las manos, cada una con una banderita argentina, señal de la lucha desigual, de la dignidad y también de la patria despojada. Es decir, la construcción del relato abreva de simbologías fuertes y evidentes, próximas a la cristalización. El hombre avanza solo hacia las fuerzas de seguridad, les hace frente, con la potencia de su cuerpo desnudo, con las marcas de la carencia —delgadez, falta de ropa— y de la desprotección, y les propina como ataque unas palabras descarriadas, un balbuceo inentendible, el lenguaje del desarme. Otro mecanismo es la construcción de una homología entre la fotografía y las armas por parte de Hélène: "Sacaba fotos desde el balcón —como si fuera una francotiradora—" (247), "Disparé" (248). La idea del testimonio como forma de lucha y de la fotografía como disparos en medio del combate se convierten en un símbolo en búsqueda de otro símbolo, o de una síntesis

de los acontecimientos: “las cosas que se hacen en plena efervescencia, sin ser tan pensadas, después, se convierten en un símbolo de todo ese caos” (248).

Cuando Hélène deja el escenario del conflicto y va a su trabajo, el tono neutral se desliza hacia un relato más íntimo y además reaparece la voz del narrador que restituye los verbos de decir y la situación comunicativa: “No se oían los pájaros, contaba Hélène, sentada en la punta de la cama.” (248). En la redacción del diario, se entera de que, a partir de las quejas del periodista que la acusa de haber arruinado su entrevista, no va a poder trabajar hasta que se tome una decisión sobre su situación. Sin embargo, Hélène se ha visto transformada por los acontecimientos, en lugar de sentirse molesta o triste, está “eufórica”, revela las fotos, retira sus cosas y se va.

Finalmente, el protagonista abre el sobre con las fotos tomadas por Hélène:

> La primera era del banquero, Garland, sentado bajo el cuadro que él mismo había pintado, el color del cuadro y la corbata combinaban. La sonrisa exagerada y los dientes amarillos me despertaban cierta curiosidad. Cómo era posible que un tipo así no cuidara ese detalle, los dientes exageradamente amarillos. La otra foto era la del tipo desnudo —un pene insignificante, retraído, ni siquiera colgaba, era más bien un adorno estático—, los brazos abiertos, dos banderitas argentinas en las manos, frente al cordón policial. La miré impresionado —por la foto, por el lugar de ejecución y porque la había imaginado de otro modo— (249).

La novela va configurando así una memoria donde la narración calca las fotografías, además de acoplarse con el relato previo de los episodios en los que las fotos fueron tomadas, por tanto, hay una mixtura de imagen y palabra. En esa mezcla, se observa la continuidad de algunos elementos que ya habían aparecido previamente en el relato y también el agregado de otros novedosos. La percepción se concentra en ciertas zonas demarcadas, al modo de plano detalle, y tiene un funcionamiento predominantemente metonímico. En el caso de Garland se recorta la parte de la boca, ya Hélène había hablado de una “sonrisa perpetua” (244), y Federico confirma esta sensación de una “sonrisa exagerada”, pero se agrega un elemento que desarticula la imagen anterior del banquero: “los dientes exageradamente amarillos” (249). Si la corbata y el cuadro combinan otorgando una armonía a la imagen, una continuidad entre el artista y su obra, en cambio los dientes amarillos dan cierta idea de desproporción y convierten a la sonrisa de “perpetua” a “exagerada”, como una máscara

autoimpuesta, que finalmente se cae. En la segunda foto, el comentario de Federico es mucho más breve que lo contado por Hélène, a la escena conocida se agrega el detalle de "un pene insignificante" que refuerza la idea de desnudez y de despojo. Y de nuevo prevalece una sensación de desarticulación entre aquello que el protagonista había imaginado, quizás a partir del relato, y lo que efectivamente ve. Hay un efecto de desajuste, logrado a partir de la mixtura de imagen y relato: la desproporción y la miniatura, la grandilocuencia exagerada y los mínimos actos épicos.

"Luego de la guerra viene el poema, eso pensaba; después de la guerra viene el refugio, alguna forma precaria del amor.", expresa el narrador (204). Hélène rescata un gato asustado y herido, en medio de las corridas, las bombas, los tiros y los gases, en las calles de Buenos Aires. Lo lleva a su departamento y le pone un nombre: "Coy", en alusión a los lugares de pertenencia de ella y de Federico —Chivilcoy y Vanscoy. Un modo de restituir los lazos, un gesto de amparo. De esa forma, también Hélène rescata a Federico: cuando le impide permanecer indiferente, cuando llena su habitación de relatos, cuando interrumpe su sopor, su dejarse estar anestesiado, con un entusiasmo eufórico. El refugio y el amor llegan luego del combate. Solo resta hallar las palabras para contar la Historia: "La poesía como un camino de salvación." (204).

La pintura de Garland, que tanto fascina a Hélène, no es una aparición aislada, sino que forma parte de una cadena de significaciones que recorre toda la novela. La imagen del cuadro, una mancha roja sobreimpuesta en el río, se relaciona con las pesadillas que atormentan a la familia Souza, donde aparecen el agua y la sangre. Por un lado, el desborde del agua, la inundación, los cuerpos que flotan, y, por otro lado, el desborde de la sangre, la vejación de los cuerpos, el matadero, son motivos fundamentales que, además de explicar la propia biografía del narrador, permiten vincular la historia personal y familiar con la Historia del país.

El primer motivo, la inundación y los cuerpos ahogados, atraviesa los planos de lo onírico, lo real y lo mítico. Federico tiene pesadillas recurrentes: que pesca en un bote y la laguna se desborda por la furia de la tormenta; que el agua de la laguna de Gómez, azotada por un viento enorme, arrasa con todo. La pesadilla se convierte en realidad cuando encuentran al padre de su amigo Areco en la laguna de Garay: "el cuerpo estuvo flotando más de treinta horas" (66). Luego de esto, Federico empieza a soñar que el agua penetra en su propio cuerpo mientras nada en el mar, a cinco kilómetros de la

costa: “Escupía. Desesperado. Escupía. Largaba el agua. Y los peces. Y las algas inmundas. Escupía.” (67). Además, aparece la leyenda del caballo de Bragado, que el entrenador Cico relata a los competidores mientras viajan al cierre de la temporada de carreras:

> Un animal fabuloso, solitario y libre, que recorría los campos en el siglo XIX. Y nadie lo podía atrapar. Un caballo salvaje, indomable. Fue por eso, precisamente, por su absoluta libertad, que unos gauchos comenzaron a perseguirlo, emperrados en ser más fuerte que el animal. […] Una tarde lo acorralaron en la laguna. Y el caballo, atrapado, se hundió en el agua para siempre (68-69).

El agua como signo de los más adentrados temores y también del impulso de libertad de aquellos que, antes de ser sometidos y domesticados, optan por el sacrificio. El agua como signo de la historia reciente del país: lugar donde flotan los cuerpos vejados, profanados y perseguidos. En las pesadillas del abuelo el agua se convierte en “un río cargado de sangre” (76), senda que conduce a un matadero improvisado en la geografía del campo, donde tres hombres carnean un cuerpo: “Lo miraban, los tipos, lascivos, furiosos, apretando el mango blanco de unas cuchillas desenfrenadas. Y el abuelo, desesperado, abría, entonces, los ojos.” (76). Luego ese cuerpo adquiere identidad: es una bebé recién nacida, la hija de Lalo Reyes, que vive enfrente de la carnicería. Entonces el abuelo se obsesiona y pasa con recurrencia por la casa de Lalo Reyes para constatar que su hija esté entera. El sueño se torna monstruoso cuando el abuelo se reconoce como el sujeto que carnea el cuerpo:

> Pero un día, uno de los tres que aparecían en el sueño tuvo su cara, la de Agustín Souza, que lo miraba a él, a Agustín Souza, apareciendo detrás del montecito, y le hundía la cuchilla con el mango blanco a la hija de Lalo Reyes, la deshuesaba. Entonces el abuelo fue la cuchilla. Y desde ese día dejó de tocarlas. Dejó de salir a la calle (77).

Como en un juego de espejos, Agustín Souza es espectador y carnicero, se torna activo profanador de los cuerpos, deshuesa a una niña tal como lo hace con los trozos de una vaca en la carnicería, empuña la cuchilla y a la vez se fusiona con ella, encarnando toda la atrocidad del acto de matar. Entonces, duplicado en las imágenes del sueño, se pierde

a sí mismo, tomado por el pánico. Adviene su retraimiento, la enfermedad y la muerte.[149]

El motivo del matadero, de los cuerpos mutilados y de la sangre se traslada al Museo Histórico. Por un lado, de manera explícita porque una de las salas exhibe una obra titulada "El Matador y María", de Daniel Muchiut, que presenta la historia de un obrero del matadero municipal y su mujer. El efecto de la percepción de las imágenes es que la sangre lo invade todo: "Por momentos, la sangre cubre, como en una película de Kubrick, toda la escena." (112). Por otro lado, el motivo se trabaja de manera metafórica, cuando se establece un paralelismo entre la carnicería y el Museo Histórico en relación con la mudanza. La carnicería debe mudarse luego de la muerte del abuelo. Y el Museo Histórico también es trasladado, al lado de la casa del Viejo, a unas tierras que los colonos fundadores del pueblo le obsequiaron a Sarmiento en 1856, en agradecimiento por la ley de tierras. De este modo, aparece la oposición civilización y barbarie como organizadora de la historia nacional. Elsa Drucaroff (2018) propone que *La descomposición*, *Glaxo* y *Lumbre* de Hernán Ronsino se constituyen como una excepción respecto a cierta tendencia predominante de la nueva narrativa argentina. Drucaroff plantea que, con la nueva narrativa, la dicotomía "civilización-barbarie", que fue central en la tradición de la literatura argentina de los siglos XIX y XX, pierde sentido y surge la mancha temática que ella denomina "civilibarbarie": fusión de la antinomia donde sus dos términos conviven sin conflicto, de modo tal que "la cultura humana es una civilización bárbara, una barbarie civilizada" (2018: 298), y se disuelven antiguas oposiciones como cultura-barbarie y ciudad-campo. La literatura de Ronsino es considerada por Drucaroff como una excepción porque "la unidad *civilibárbara* no llegó a su saga novelística": el autor "sabe que el relato civilización-barbarie esconde la violencia de la clase dominante, pero mantiene la oposición", "comparte obsesiones con los escritores de su generación pero las modeliza con preguntas que formuló la generación anterior" (2018: 307, cursiva en el original).

[149] Las pesadillas del abuelo se relatan dos veces en la novela, presentando mínimas variaciones en la introducción y en el final, pero manteniendo intacto el centro de la historia. La segunda vez acontece cuando la hija de Lalo Reyes, ahora una joven que canta en la peña de La colorada, saca a bailar a Federico, él la reconoce y recuerda nuevamente los sueños que atormentaban a su abuelo (230-231).

En *Lumbre*, el archivo histórico, el lugar de la transmisión del conocimiento, del resguardo del ser nacional, se emplaza sobre las antiguas tierras de Sarmiento, del lado del afán civilizatorio. Del otro lado, se ubican la carnicería, la vejación de los cuerpos humanos en las pesadillas del abuelo, el matadero de las fotografías, signos de la barbarie. Sin embargo, hay un punto en que las zonas se unen: las dos deben mudarse y esas mudanzas son actos centrales de la novela: "¿Qué significa mudar un museo?" (110, 116), se repite Federico, y más adelante reformula la pregunta: "¿Qué significa mudar una carnicería?" (118). En el Museo, la mudanza genera "algunos problemas", como el extravío de ciertos archivos históricos (109-110). En la historia familiar, la mudanza se vincula con la pérdida del abuelo, es el fin de un ciclo y de una tradición, una continuidad que, en lugar de traspasarse de generación, finalmente se corta. Pero, más importante aún, las dos zonas se unen en la presencia arrasadora de la sangre. El museo y la carnicería, la civilización y la barbarie, la pervivencia de las cosas y la matanza de los cuerpos se implican mutuamente. "¿Hay algo en común entre un museo y una carnicería? Lo común es la sangre. La violencia secreta que está detrás de las cosas. O también, la violencia explícita que brilla en la punta de cada cosa. Eso puede ser." (118), dice Federico.

La novela reflexiona sobre cómo se cuenta la Historia, en especial al detenerse en los relatos fundacionales del pueblo, sus operaciones de construcción y sus modos de ser transmitidos. Pajarito está desvelado por *El pueblo de Sarmiento* de Mauricio Birabent, el primero que narra la historia de Chivilcoy, y se dedica a explicar los vínculos entre relato histórico e invención. Porque Birabent dio en 1954 en la biblioteca popular un discurso en donde consolidó el relato de la fundación, pero según Pajarito, ese relato lo había fabricado el propio Birabent, en 1938, cuando editó *El pueblo de Sarmiento*. La historia del pueblo se conforma de relatos, tradiciones que descartan determinadas figuras para enaltecer otras, que excluyen algunas zonas e incorporan otras, operaciones intencionalmente conectadas con el presente que pretenden ratificar. Si la obra más influyente de la contracultura es histórica, y consiste en la recuperación de áreas descartadas o el desagravio de las interpretaciones reductivas y selectivas (Williams 2000: 138-139), a la luz de este impulso contracultural se pueden leer los debates que da Pajarito sobre la fundación del pueblo.

A esto se agregan las palabras de Luque, el director del Museo, cuando rescata otro libro, *Chivilcoy en sus orígenes*, de Mario Visiconte, que refuta la versión de Birabent. Luque recupera el periodo rosista, desde la creación del partido en 1845 hasta Caseros. Esta batalla se constituye como bisagra que organiza dos versiones diferentes de los orígenes del pueblo, con sus distintos líderes. Dice el director del Museo:

> Birabent considera, a partir de entonces, que el pueblo se ha liberado de la tiranía y está preparado para encontrar al líder bueno que lo conducirá por la senda del progreso: Sarmiento. Visiconte, en cambio, discute esa interpretación y resalta la huella federal que está en los orígenes, la marca rosista. Yo agregaría, decía Luque, para hacer más complejo todo, la huella mapuche. Porque este pueblo tiene un nombre mapuche (117).

Civilización y barbarie, el progreso delineado por Sarmiento, la marca rosista, la huella mapuche, distintas versiones de la historia que entran en disputa y a la vez se implican. Este fuerte componente de selección y de invención puede verse también en el mito que construye María Luisa Ravignani, la Renga, sobre la figura del poeta Ortiz, sostenido no solo en las clases de historia que da en el Colegio Nacional, sino también en los artículos que cada tres de marzo publica en el diario *La Verdad*. Durante su estadía en el pueblo, Federico participa de un acto conmemorativo del asesinato de Ortiz, que se celebra en la plaza, donde Ravignani pronuncia el discurso de homenaje, junto a la estatua del poeta. Según cuenta la profesora, en la noche del 2 de marzo de 1910, un grupo de emponchados que respondían al senador provincial Vicente Loveira, caudillo de la región, trató de disolver a los tiros un mitin político opositor. En la sede del Club Social, se reunieron para despedir a Alejandro Mathus, director de la escuela Normal que sería trasladado a Mendoza, y entre los presentes estaban Antonio Novaro, director de la biblioteca popular y el poeta Carlos Ortiz. Como resultado del ataque resultaron heridos un niño, un anciano y el poeta, que fue trasladado a su casa y murió a la mañana siguiente. De este modo la Renga evoca la escena del asesinato:

> Después de cenar se le pide al joven poeta que lea unos versos. Ortiz se predispone. Su espíritu elevado, dice la Renga, siempre lo predisponía a compartir el verso. Pero el destino estaba tejiéndose entre las sombras, en la oscuridad frondosa de la plaza. Mientas el joven y hercúleo poeta de las mieses leía sus

> versos, en la noche se tejía la violenta agresión de las fieras. Apenas terminado el verso y cuando los aplausos empezaban a sonar, se oyeron los gritos bárbaros. Y, seguidos a ellos, los disparos. Atacaban al poeta, que cayó sobre los manteles blancos (100).

La Renga Ravignani arma su relato con la matriz que le provee la dicotomía civilización y barbarie, en este sentido los modos de organizar y entender el pasado se repiten. De un lado, están los opositores, todos hombres de la cultura, de la educación y de las letras; del otro lado, están "las fieras", el grupo comandado por el caudillo Loveira, ligado a imágenes negativas y oscuras. El relato enfatiza la dicotomía porque trabaja con escenas paralelas que finalmente se reúnen: los hombres cultos se deleitan con la voz del poeta que contagia su luminosidad, mientras los hombres que responden al caudillo se organizan "entre las sombras", "en la oscuridad frondosa de la plaza", "en la noche". Estos últimos destruyen la armonía de la otra escena, con "la violenta agresión de las fieras", la irrupción de "los gritos bárbaros" y "los disparos". Del poeta se resaltan su juventud y su reconocimiento, su amistad con los escritores modernistas luego canónicos —Rubén Darío, Leopoldo Lugones— y su prestigio en Europa, como un modo de marcar "la aparición de la barbarie para tronchar la vida de una de las jóvenes promesas de la poesía argentina" (100).

Pero ese relato didáctico y moralizante, que funciona como ejemplo de los males que trae la barbarie, de las interrupciones al proyecto civilizatorio y de la violencia de los caudillos, puede ser motivo de otras intervenciones. Como, por ejemplo, cuando La Renga realiza una obra de teatro sobre el asesinato de Ortiz en un acto escolar. Federico debe representar el papel del poeta, entonces atiende a las recomendaciones de Pajarito: "Vos tenés que ser frágil […]. Tenés que componer una actitud de fragilidad en el mundo. Por ejemplo, en la voz. Hablar con una voz quebrada. […] Como si fuera un hilito de agua." (103). Cuando el protagonista recita los versos de su personaje en un ensayo de la escuela, los compañeros estallan en una carcajada colectiva y La Renga le saca el papel: "Enojada dijo que no solo me estaba burlando de ella, sino de la historia" (104). La voz chiquita y frágil resulta falsa, impostada, remarca la composición del personaje y el carácter de representación de la escena, la pose del poeta modernista. En lugar de hacer transparente la construcción de la Historia, vuelve evidente el artificio. Entonces el poeta, exageradamente afectado, provoca risa en los espectadores, que

pueden desentenderse del tono trágico y solemne de la escena. Y genera indignación en la Renga porque el poeta devenido performance que interpreta Federico no se corresponde con la figura imaginada por ella cada vez que repite su discurso edificante.

Otra intervención que altera la construcción cristalizada de la Historia se genera en torno a la filmación de la película *La sombra del pasado*, realizada por el fotógrafo Tankel, a partir del guion que él mismo escribió junto a Julio Denis, como adaptación del libro *Sangre nuestra*, donde se representa el asesinato del poeta Ortiz.[150] La película se va despojando de su impronta moralizante, para volverse síntoma de lo personal: lo que se convierte en importante, y lo que finalmente se recuerda, no es la agonía del poeta como símbolo del enfrentamiento entre la civilización y la barbarie, sino la figura mínima e intrascendente del niño que resulta herido luego del ataque. Y este personaje prospera, no por su lugar en la escena histórica, sino por los avatares de la filmación de la película, es decir, no por los hechos sino por su representación. Tankel va a sacar fotos a los niños que viven en el Patronato y convoca a Pajarito al rodaje de *La sombra del pasado*, para hacer el papel del niño. En ocasión del estreno, cuando todos los huérfanos van a ver la filmación, Pajarito es castigado y debe quedarse en el hogar, de modo tal que nunca puede ver la película. Entonces, aquello que no se ha visto, ese vacío de imágenes, se remeda con palabras. Así pues, cuando Federico visita a Pajarito en el hospital psiquiátrico, descubre que el llamado urgente de Lernú es porque quiere contarle sus memorias sobre la filmación de *La sombra del pasado*: "Contar un recuerdo. Es decir, su modo de estar en el mundo. Su forma de querer." (128).

Además, Pajarito suele visitar a Ravignani para conversar sobre libros, pero la profesora está convencida de que el motivo secreto de esas reuniones es el deseo de que ella le cuente *La sombra del pasado*. La Renga vio la proyección en una pequeña sala de un laboratorio cinematográfico, llevada por su padre que también había participado como actor. La película luego se perdió en un incendio del laboratorio a

[150] Aquí la novela incorpora la estadía de Julio Cortázar en Chivilcoy, entre 1939 y 1944, en cuya Escuela Normal daba clases como profesor de literatura, la amistad con Tankel, la escritura del guion, las discusiones sobre la adaptación, la filmación de la película, episodios que forman parte de la biografía del escritor. También la película es un hecho verídico, *La sombra del pasado*, dirigida por Tankel, con la actuación de Domingo Márquez, Nélida Solá, Nora Berzábal y Rubén Benítez, se filmó en Chivilcoy entre agosto y diciembre de 1946 y se estrenó en el cine Metropol el 25 de mayo de 1947. El documental *Buscando la sombra del pasado*, dirigido por Gerardo Panero, que se estrenó en 2004, reconstruye parte del proceso de producción de esta película.

mediados de la década del sesenta, donde se quemó gran parte del archivo fílmico argentino. Extinguido el archivo, solo quedan las memorias de quienes pudieron verla: "Puedo contarte cada detalle de la trama. Cada cuadro del film. Por eso Fernando me visitaba." (182). Durante muchas tardes, Ravignani le relata a Pajarito, una y otra vez —tal como luego se la cuenta también a Federico—, *La sombra del pasado*, deteniéndose especialmente en la descripción de la actuación del niño que juega a morirse, con un gesto ingenuo y tierno.

Así pues la novela se interroga por los modos de conservación de la Historia, por los archivos, por los legados históricos y culturales. En los momentos donde se comenta la mudanza del Museo, se trabaja la idea de que la Historia se transmite a través de los espacios de memoria destinados para ese fin, lugares donde se exhiben colecciones de objetos que han permanecido a través del tiempo y a los que se les asigna algún significado. La mudanza deja ver cómo los objetos de la colección deben clasificarse y disponerse en distintas salas. Sin embargo, así como son susceptibles de ser organizados, también pueden ser blanco del desorden, tal como deja en evidencia otra de las aventuras de Fernando Lernú. Durante un asado en la casa del Viejo, Pajarito desaparece de repente y luego baja del tapial que separa la casa del museo, recientemente mudado. Pajarito "siempre quiso conocer al museo" (120), pero en lugar de hacerlo cuando el espacio abre las puertas al público, lo hace de manera clandestina, ilegítima y oculta. Durante su visita, en vez de permanecer como espectador de la Historia, decide intervenirla:

> En el desorden aprovechó para cambiar las tarjetas con los nombres de los trajes, de las monedas, de las vasijas, de los cuchillos y las armas que están en una vitrina. El Viejo dice que Pajarito cambió las tarjetas de tres carruajes que hay en una galería: uno que perteneció a Loveira. Y los otros dos que fueron de Grisolía y Barrancos. Ahora el de Loveira es de Grisolía y el de Grisolía de Barrancos. El Viejo sonriendo dice que Pajarito siempre soñó con eso (119-120).

Ravignani y Pajarito se contraponen como distintos modos de transmisión de la Historia. La Renga representa la versión oficial, la que se dicta en las aulas de los colegios, la que conmemora a los héroes, es la Historia como monumento. Pajarito concibe la Historia como contradiscurso, como desorden de lo establecido, como aparición de lo

insólito donde menos se lo espera. La Renga declama en las clases, en los discursos oficiales, en las páginas del diario que, ya desde su título, se erige como *La Verdad*. Pajarito esconde en la tierra, desordena los carteles del museo, escribe en su cuaderno personal apuntes mínimos mezclados con relatos de ficción en tierras lejanas y exóticas. La Renga es la hija de Benjamín Ravignani, el hombre que asumía la intendencia municipal cada vez que había un golpe de estado (105); Pajarito es huérfano, pasó su infancia en el Patronato y terminó su vida en Colonia Wagner, de modo tal que también son distintos los linajes y la Historia que heredan para transmitir. Sin embargo, los dos son cuerpos corroídos: Ravignani es Renga, su pierna agredida por la polio, arrastrada "como tapando pozos" (178); el cuerpo de Pajarito aparece tirado en una zanja, con las piernas marcadas no solo por moretones sino también por una serie de mordidas profundas que probablemente le han quebrado los huesos. Las dos versiones de la Historia se encarnan en cuerpos intervenidos por la desgracia, la enfermedad o la muerte. Cuerpos truncos, rotos, malogrados.

Por otra parte, los dos personajes saben de la precariedad de los archivos, saben que la conservación de la Historia puede desintegrarse, perderse, o intervenirse con la invención de un mito, la disposición desordenada de las cosas y la mezcla. Ambos personajes confían en el poder de la palabra, en la repetición incansable de los relatos como forma de transmitir las historias. Por eso Pajarito y la Renga propagan un gesto de comunión: se reúnen asiduamente para recordar *La Sombra del pasado* y evitar que esa hazaña colectiva —hacer una película en un pueblo de provincia en la década del cuarenta, con sus propios habitantes como actores— se pierda para siempre.

Federico esboza una idea para realizar con los amigos de Pajarito —el Viejo y Kieffer—, un plan ocasional, que se traza como dibujo en una servilleta del bar de Zunino. Dice el narrador: "Dibujo puntos, referencias. Hago un mapa de la ciudad. ¿O esto todavía es un pueblo? Dibujo lugares. Conecto puntos. Espero, en definitiva, que el Viejo pregunte lo que estoy haciendo para contarles la idea, para proponerles, mejor, un plan." (170). El mapa de la ciudad se rehace, a partir de los lugares importantes para Pajarito, para rendir homenaje a la memoria del muerto. La organización topográfica de la Historia del pueblo se rearma a partir de nuevas jerarquías, ahora los lugares relevantes, los que el paseante afectado por la pérdida debe recorrer, son otros, son los espacios significativos de la historia íntima. El mapa selecciona nueve puntos, discutidos

con energía: la estación Norte, el cementerio, la depuración, las ruinas de la Danubio, el Prado Español, La Glaxo, la curtiembre y el cine. Nuevamente las memorias se calcan en capas donde los sentidos se diseminan según las fricciones y contactos de esos pliegues temporales. Esos nueve puntos son "los lugares preferidos por Pajarito para esconder fragmentos de textos y poesías" (276), entonces el autor se fusiona con la obra. Esto está enfatizado por la idea que agrega el Viejo, al quemar las seis cajas con la obra de Pajarito, con la intención de que las cenizas de los papeles se mezclen con las cenizas del cuerpo.

El tiempo de una vida, la biografía, se sobreimprime en el mapa de la ciudad, se bosqueja con las referencias topográficas, conecta puntos, arma un recorrido. Velar a un muerto es a la vez diagramar su historia y desplazar esa historia en el paisaje. El plan no tiene nada de magnánimo, es tan simple como la servilleta donde está trazado. Y deja ver una figura final: "Si uno traza un dibujo uniendo esos puntos surge, inevitable, la forma de un trébol imperfecto. Ese dibujo será, entonces, la morada final de las cenizas." (276). La historia se compone con lo vegetal, si la novela se escande entre la escritura arborescente y la imagen de un árbol que se va modificando, si las memorias se tensan entre las huellas marcadas en la tierra y el avance del olvido como follaje; la despedida de Pajarito, el trazado espacial que vela sus restos, asume la forma de un trébol imperfecto.

6.6. Desfases

En este capítulo, propuse un mapa alternativo de las narrativas de la crisis del 2001, conformado por novelas que no comparten las características que han destacado la crítica y la investigación literarias al momento de aproximarse al tema. Son novelas que han sido desvalorizadas, omitidas o poco consideradas por las lecturas hegemónicas. Narrativas que permiten observar modos emergentes de construir los vínculos entre literatura y política, al margen de las discusiones sobre los nuevos realismos y de otras tendencias dominantes del campo literario argentino de las últimas tres décadas.

A partir de todo lo expuesto, se puede concluir que *La intemperie* de Gabriela Massuh, *Miles de años* de Juan José Becerra, *Indeleble* de Paula Tomassoni, *El desperdicio* de Matilde Sánchez y *Lumbre* de Hernán Ronsino construyen una poética

del desfase como procedimiento principal para configurar la crisis del 2001. Las novelas componen dos planos —procesos, estados, espacios y percepciones— que parecen estar desfasados, uno ligeramente corrido, desmarcado o distanciado, respecto del otro: un proceso de aflicción personal y de introspección subjetiva, que aparenta estar desvinculado del proceso político y social; un ejercicio de memoria donde parece predominar la memoria íntima y privada, en tanto trabajo de duelo, en detrimento de la memoria del pasado reciente del país; una localización periférica, en un pueblo de la pampa bonaerense, que puede considerarse marginada, o retrasada, respecto a Buenos Aires, como epicentro del conflicto —rasgo que se observa solamente en *El desperdicio* y *Lumbre*—; una percepción fragmentaria que registra la diseminación de indicios mínimos, detalles marginales y aleatorios, en lugar de componer un discurso explícito, con pretensión de completitud y totalidad. Sin embargo, los procesos, estados, espacios y percepciones solo aparentemente se encuentran separados. Estas formaciones del desfase establecen conexiones entre lo íntimo y lo político, la introspección personal y el devenir exterior del derrumbe del país; la memoria del duelo y las memorias históricas; la periferia y el centro, como territorialidades imposibles de escindir; los múltiples indicios microscópicos, infinitesimales, y la experiencia común, general, amplia y colectiva, que compartimos todos. Estas formaciones del desfase no son más que leves corrimientos que construyen las "estructuras del sentir" del periodo, explorando las relaciones, tensiones y conflictos entre lo que parecía diferente, desvinculado o distante.

Miles de años de Juan José Becerra comienza con la lectura habitual y minuciosa que el protagonista realiza de la sección policial del diario, donde una crónica informa que alguien tiró un perro vivo a los leones del zoológico. Castellanos, en lugar de pasar por alto las noticias, las sigue, les da espesor, imagina las escenas: la voracidad de las fieras cuando "se entregaron a la preciosa experiencia de lidiar con sangre viva retorciéndose entre dientes" (10). Se interroga por la historia del hombre capaz de asesinar a un animal de ese modo hasta que descubre que se trató de una venganza: era el perro de su pareja que lo había abandonado. Luego, Castellanos lee en el diario que hallaron muerto a un sujeto anónimo, entonces va a observar la casa usurpada intentando descubrir cómo era el sujeto o de qué modo vivía, y se angustia ante la imposibilidad de encontrar pistas que permitan otorgar una identidad a ese cuerpo

prescindible. El protagonista, mientras dice poco o nada de sí mismo y de los avatares de su separación amorosa, se obsesiona por las más variadas historias y por reconstruir cada detalle de las vidas de los otros.

En *La intemperie* de Gabriela Massuh, la narradora por momentos descree de sus "efluvios verbales" (46), presta su voz a las voces oprimidas, cede protagonismo para narrar las vidas ajenas: Graciela Paredes, una desocupada, madre de tres hijos, quien, a la vez que realiza rebusques para sobrevivir, escribe cuentos y novelas; Filomena y su hijo Jan, huérfano de padre; Robustiano Aprile, antiguo empleado del ferrocarril en un pueblo perdido de la provincia de La Pampa; Olimpita, una joven que acaba de salir de una clínica psiquiátrica por sus reiterados intentos de suicidio; Isabel, una empleada doméstica que huyó de su Tucumán natal en busca de un destino mejor y es engañada por un pobre más pobre que ella.

En *Lumbre* de Hernán Ronsino, los habitantes del pueblo se caracterizan por ser contadores de historias. El Viejo y Pajarito retornan una y otra vez a las mismas anécdotas, pero lo hacen a través de un dispositivo que el protagonista denomina "el carozo": parten de un centro común, un núcleo incuestionable que marca los límites y que no puede ser modificado. Conservando el "carozo", dan rienda suelta a la proliferación de diversas versiones. Esta especie de juego, compuesto de palabras, se constituye como "una manera de reforzar la amistad". Pero, además, los personajes vuelven sobre las historias porque intuyen los mecanismos de funcionamiento del mito: "para que un hecho, una gesta, un récord pueda celebrarse antes tiene que haber existido un relato que lo incruste en el tiempo." (222). En este sentido, toda la novela se compone como un entramado de pequeñas historias, como si el narrador finalmente se adelgazara, perdiera relevancia y dejara su lugar a muchos otros sujetos y muchas otras vidas: Carlitos Luna que quiso batir el récord de dar vueltas en bicicleta durante cinco días alrededor de la plaza España; Foster que, durante la hazaña de Luna, pidió una colaboración y luego se fue con el dinero estafando a todo el pueblo; Areco que quedó huérfano cuando su padre fue encontrado ahogado en la laguna de Garay; los hermanos Guibaudo, dueños del Gran Hotel, donde montaron un centro de juego clandestino; la familia Losa, que alimentaba a sus doce hijos con gatos; los rumores del romance secreto entre La Renga y la celadora Bertoni y de que se tocaban en las duchas de las piletas del club Racing; la historia de Kieffer y su mujer Silvia Ayala, que, según "todo el pueblo

dice", era amante de Pajarito y una mañana de lluvia abandonó a Kieffer dejándole al "hijo idiota" (167); el destino de Lucio Montes, un peón de campo que fue comprado por el abuelo de Federico, por el valor que costaba llenar un tanque de nafta, para convertirlo en ayudante de su carnicería.

Las novelas construyen modos de enunciación que se tensan entre lo monológico —narradores potentes y singulares que parecen controlar todo el relato— y la descomposición en distintas voces que cuentan sus vidas y sus penas. Los narradores prestan su voz a otros sujetos, menores, silenciados y anónimos. La enunciación, por momentos, se convierte en un concierto de múltiples "palabras que traspasan y contienen. Palabras que vuelan" (Massuh 2008: 28). Como si la historia de la pérdida —personal y política— no pudiera nunca ser individual, sino que debiera abrevar de las gestas intrascendentes, de los mitos locales, de las fábulas sentimentales, de los muchos personajes que forman la biografía de un pueblo, de todos los relatos que componen la historia de una patria.

Mientras todo parece desvanecerse, las novelas muestran que las marcas, las huellas, los rastros todavía quedan, indelebles. Las narrativas que configuran la crisis del 2001 como una poética del desfase se interrogan sobre cómo llorar a los muertos, cómo reparar las ausencias y las pérdidas, cómo sanar el dolor y recomponer lo roto. Son ejercicios de memorias porque solo una vez asumidos los restos del derrumbe, los combates perdidos, el paisaje de ruinas y despojos, es posible imaginar el porvenir. Imaginar otras vidas posibles, modos del goce y la aventura. Imaginar otro país posible, otra ocasión para la revuelta, otro acto de justicia.

CONCLUSIÓN

Sentir el cambio. Modalidades emergentes de trazar los vínculos entre literatura y sociedad

Desde la elección del título hasta las palabras finales, esta Tesis se vio alumbrada por el modo de pensamiento elaborado en la obra teórica y crítica de Raymond Williams. En *El campo y la ciudad*, Williams fundamenta las relaciones recónditas entre pensamiento y sentimientos. Dedicado a estudiar cómo el capitalismo transformó la sociedad británica, concreta el problema en dos espacios, el campo y la ciudad, y analiza los imaginarios que promueven y los estilos de vida que los caracterizan. En el primer capítulo del libro, hace una reconstrucción de cómo su propia biografía se vio afectada por su origen en una aldea rural, remota y fronteriza, en el límite entre Inglaterra y Gales, su posterior migración hacia Cambridge, para asistir a la universidad, y su descubrimiento de las grandes ciudades cosmopolitas, como Londres, Roma, París, Moscú, Nueva York. Los traslados, las comunicaciones y las conexiones entre el campo y la ciudad se imprimen en su propia historia. Por eso, destaca que es "el impulso y el compromiso personales" lo que motiva su investigación: "tengo ante mí, antes que comenzar cualquier razonamiento, mis sentimientos" (2011: 27, 30). Y, finalmente, agrega:

> Aquí es donde yo estoy, y cuando me pongo a trabajar advierto que debo resolver, paso a paso, lentamente, experiencias e interrogantes que alguna vez avanzaron a la velocidad de la luz. La vida del campo y la ciudad es móvil y actual: se mueve en el tiempo, a través de la historia de una familia y un pueblo; se modifica en el sentimiento y en las ideas, a través de una red de relaciones y decisiones.
> […] Cuando hay preguntas que hacer, debo echar hacia atrás mi silla, observar mis papeles y sentir el cambio (2011: 32).

En la expresión "sentir el cambio" confluyen la postura del investigador y aquello que busca en la literatura. El crítico, urgido por preguntas que atraviesan su biografía, por búsquedas que son a la vez personales y generales, hace un ejercicio sentimental, en términos de dejarse afectar por los cambios, como un modo de potenciar su reflexión cognoscitiva. Instado por preguntas que permitan pensar la (su) historia, intuye que es

en la literatura donde puede encontrar los entramados de la experiencia. Williams reconoce que luego de haber leído la literatura inglesa de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX —pasando por autores como Charles Dickens, Charlotte y Emily Brontë, Thomas Hardy, Joseph Conrad y D. H. Lawrence— "suena diferente lo que se nos cuenta de la historia de las ideas y de la historia general de la sociedad": "mientras la sociedad está viva, mientras es vivida, estas novelas constituyen los nervios, la sangre, las fibras de su experiencia" (1997: 226-227). Porque si bien gran parte de la experiencia social ordinaria puede encontrarse representada en aquello que llamamos ideología, en el sistema valorado de comportamientos y actividades, en la organización social general, en los discursos articulados y abstractos, aún queda algo por conocer, aún resta algo que debe ser explorado: un sentido particular de la vida en ese lugar y momento determinados.

Esta Tesis indagó los modos de narrar las transformaciones del neoliberalismo, que acontecieron en Argentina durante las dos presidencias de Carlos Menem, así como también sus consecuencias y sus efectos, que hicieron eclosión en la crisis del 2001. Buscó, en la literatura de los años noventa y comienzos del siglo XXI, esa "área de experiencia social vital", esas estructuras de sentimientos que son vividas pero que no se ajustan completamente a las instituciones, a los discursos ordinarios y a las ideas. Analizó cómo la literatura se arroja a "sentir el cambio" y efectúa configuraciones de la experiencia, de los modos de vida y de las formas de subjetivación política vinculados con la racionalidad neoliberal. La investigación efectúo un corrimiento de la mirada crítica: desde el estudio de las representaciones, donde se buscan en la literatura ilustraciones, correlaciones, paralelismos o reflejos de la realidad social, hacia un análisis de las construcciones de la experiencia, donde la literatura compone formas, figuras, tonos, patrones que dan cuenta de las vivencias tal como son sentidas activamente en la práctica.

A lo largo del desarrollo de esta Tesis, pudimos observar que la literatura se muestra especialmente afectada por las transformaciones —políticas, económicas, sociales, espaciales y culturales— del neoliberalismo y registra los impactos de un mundo en continua mutación. Este registro no se constituye en términos macro políticos ni acontecimentales, es decir no se interesa en narrar las medidas estructurales o los grandes hechos históricos, tampoco se enfoca en la conciencia oficial, en el nivel

sistemático y formal de las creencias, los valores y los significados, sino que más bien permite testificar la dimensión micropolítica y la "conciencia práctica", lo que verdaderamente se está viviendo y sintiendo, como un proceso asistemático, desarticulado, movible y en solución. Así pues, la literatura muestra el impacto personal, subjetivo y vital de las grandes transformaciones del neoliberalismo en tanto plan de gobierno y racionalidad rectora. La configuración fundamental que asume la narrativa es el cruce entre política e intimidad, entre la economía y las formaciones del deseo, entre lo público y lo privado, entre lo macroestructural y lo subjetivo en su expresión molecular. De modo tal que la literatura del corpus, con una propulsión a contar historias mínimas, compone una multiplicidad de micro acontecimientos sensibles. Es en los relatos que narran las pasiones peligrosas, el contacto amoroso de los cuerpos y el éxtasis del goce, las separaciones y las pérdidas, el dolor de la ausencia, el proceso de duelo, la fuerza y la desgarradura de los lazos afectivos; el resentimiento, la rabia y el deseo de revancha; los temores, riesgos y peligros como amenaza permanente, las sensaciones de derrota y desilusión, las pequeñas maniobras para la resistencia, los modos de hermanarse o imaginar comunidad donde podemos encontrar las estructuras del sentir del periodo.

Esta configuración implica también revelar los vínculos entre las vivencias individuales y la experiencia compartida por toda una población, entre las historias personales y la Historia reciente de un país; es decir, demuestra los lazos de continuidad entre lo que parecía único, diverso y distante. Lejos de elegir tonalidades épicas o grandilocuentes, o de componer grandes hazañas, la literatura se constituye como una narrativa de lo microscópico, de los efectos miniaturizados que la racionalidad neoliberal propaga en las vidas comunes, en las trayectorias menores e intrascendentes. La historia general de la sociedad del periodo está diseminada en los vestigios infinitesimales, en los datos secundarios, aleatorios y triviales; en los múltiples indicios, detalles o detritos que pueden pasar inadvertidos o ser desdeñados por una lectura apresurada. De modo tal que la totalidad social está en las pequeñas partes, pero el efecto de lectura es la des-atribución: la parte no permite explicar el todo, porque la literatura renuncia a la búsqueda de composiciones orgánicas y de hipótesis interpretativas. Y, además, la fracción de historia personal que narra cada uno de los textos no permite explicar el devenir histórico total del país, porque la literatura descree

de las correlaciones directas y lineales; más bien conforma vínculos discontinuos, acoplamientos, tensiones y desfases entre una política de la intimidad y la plena implementación de las políticas neoliberales.

A) La Tesis demostró que la mutación es una de las figuras predominantes en la narrativa estudiada, ya que no solo las condiciones políticas, económicas y sociales son modificadas con celeridad, sino que también la producción de subjetividades y de vidas se ven atravesadas por los cambios permanentes. Todas las coordenadas que antaño permitían cierta seguridad y previsibilidad se tornan inseguras, provisorias y precarias. La identidad y los marcos de referencia, los ámbitos de sociabilidad (la familia, la escuela, el trabajo), la relación con el espacio de pertenencia (la casa, el barrio, la ciudad, el pueblo), la participación en el mundo del trabajo, las aspiraciones y los planes proyectados para la vida entran en procesos de desestabilización, se desintegran, se vuelven difusos, inestables o inalcanzables. Y a la vez, las derivas de las políticas públicas, los proyectos de nación y los grandes destinos imaginados para el país se avizoran como consecuencias nefastas, caminos improbables, o desenlaces fatales.

B) La literatura deja registro de estas mutaciones a través de dos figuras fundamentales: el desborde y la dislocación. Los textos se desbordan de los límites fijados, preestablecidos y revisitados, para efectuar un corrimiento hacia zonas narrativas, modalidades enunciativas y perceptivas y formas estéticas emergentes. Vuelven perceptibles sujetos, corporalidades, vidas, territorios, situaciones, afectividades, conflictos personales y sociales, relaciones de inclusión y exclusión, modalidades de la alteridad, formas de lo común. Realizan una redistribución de las capacidades de agencia, de las posibilidades cognoscitivas, de los regímenes sensibles y del tráfico de la palabra.

La literatura se constituye como un umbral móvil que habilita el ingreso a la ficción de sujetos que están en los márgenes del orden social, que pueblan un profuso campo de exclusiones, un exterior inhabitable e ininteligible. Establece una "política del cruce" (Preciado) corriéndose hacia los bordes donde han sido abyectadas las vidas que no se consideran vidas vivibles, que están por fuera de los marcos normativos de reconocimiento, desterradas del ámbito de lo "humano" (Butler). De este modo, las ficciones acogen a los sujetos de la pobreza y la precariedad, sujetos que adolecen de la falta de apoyo social y económico, expuestos a carencias, daños, violencias y a la muerte

sin protección alguna; sujetos proletarios, trabajadores inestables, flexibles y explotados; desocupados, que buscan modos de subsistencia (cartoneros, botelleros, cirujas); jóvenes impuros, huérfanos, marginados, arrojados al desamparo; sujetos que ocupan un lugar subalterno en las relaciones de dominación (de clase, de raza, de sexo-género); sujetos expuestos a las múltiples formas de la violencia (estatal, institucional, policial, social y económica, racial, sexual, simbólica, epistémica, lingüística).

Además, las subjetividades se configuran como poderoso umbral y exhiben la potencia de variación de los cuerpos. La literatura analizada construye corporalidades que transgreden los límites entre lo humano y lo no humano, entre lo normal y lo anormal. Son cuerpos mixturados, informes, en continuas mutaciones, con comportamientos metamórficos, o devenires imprevistos, que escapan a los pronósticos y los efectos calculables. Cuerpos precarios, que se reconocen como las sobras nunca del todo integradas del modelo, los detritos del capitalismo. Cuerpos descartables, que se saben prescindibles, en riesgo constante, bajo amenaza, vivos pero potencialmente muertos. Cuerpos convertidos en mercancías, que se venden al trabajo por pobres salarios, entregados a la sucesión de actos mecánicos, bajo el ritmo trepidante de una máquina o el sonido del código de barras. Cuerpos embelesados por las marcas, los productos importados y las superofertas, atrapados por los imperativos de la moda, que corren detrás de las necesidades y los deseos producidos por la lógica del capital, o que necesitan de los regímenes del consumo para pertenecer y reconocerse. Cuerpos entregados al ahorro y la inversión de un dinero que nunca alcanza, cuerpos hipotecados, asolados por las deudas, en una existencia prisionera de la lógica financiera. Cuerpos nómades, que se arrojan al andar extraviado, sin direcciones pautadas ni rumbos fijos; cuerpos migrantes, en diáspora, que cruzan los límites de la casa, el barrio, la ciudad, la patria, en continuo desplazamiento.

La literatura además asila a los cuerpos corroídos por la enfermedad, con pronósticos funestos, con heridas que no cierran, truncos, rengos, malogrados. Cuerpos marcados por el duelo, traumatizados, en plena aflicción, que habitan la ambivalencia entre la vida y la muerte. Cadáveres que se multiplican y se reúnen en fosas comunes, huesos en proceso de putrefacción, restos que resisten como testimonio de las violencias sistemáticas perpetuadas por el terrorismo de Estado, el gobierno neoliberal y el patriarcado. Cuerpos víctimas de la represión policial y de la masacre; los muertos

del despojo, esos que nadie llora, que se entregan al olvido en sus ataúdes baratos. Cuerpos travestis, trans, *queer*, cuerpos de mujeres sensuales y fatales, que subvierten los mandatos de género, la heterosexualidad obligatoria, el imaginario falogocéntrico, construyen vínculos disidentes o se abisman a otros modos del sexo y de los afectos, no previstos por la normatividad. Cuerpos que se metamorfosean y devienen fantasmas, vampiros, caníbales, zombis; que transgreden los límites de lo humano, infringen la ley y la dejan inerte. Cuerpos que se mixturan con lo animal o lo vegetal, que se asumen bestias, o se abisman a lo salvaje, atentando contra la oposición naturaleza y cultura. Cuerpos tecnológicos y *cyborgs*, cuerpos eléctricos o maquínicos, que disuelven las fronteras entre organismos y máquinas, entre lo natural y lo artificial.

Cuerpos que descalabran la totalidad y el sistema orgánico, tornándose dobles, escindidos o divididos; cuerpos fragmentados, desmembrados, sin jerarquías, acéfalos, cual una colección de retazos que no se terminan de ensamblar. Cuerpos por fuera del sentido, interrumpidos por la pausa, entregados a la repetición, que fisuran la reproducción de lo mismo, cual corte o tajo en el paradigma, cuerpos felizmente desorientados. Cuerpos como dispositivos de experimentación sexual y poética, mapas donde se calcan las metáforas de toda una generación, los destellos poéticos en medio de la oscuridad. Cuerpos monstruosos que exhiben su potencia revulsiva e informe, frente a las tecnologías de inscripción de lo vivo. Cuerpos que se han desujetado, que exceden las determinaciones sociales, que abren aperturas en el sistema de subjetividad dominante. Cuerpos que, frente a los embates de la razón neoliberal, sobreviven, resisten, se reúnen, protestan y se movilizan: cuerpo colectivo que expresa las formas posibles de rebelión y de lucha. De este modo, la literatura imagina el retorno perturbador de los cuerpos excluidos, la posible comunión de todos los olvidados, el poder subversivo de los cuerpos anónimos.

Los espacios privilegiados en los relatos desarticulan la planificación urbanística, geométrica y racional, se desmarcan de la ciudad global y opulenta, de la ciudad de los negocios y la privatización, de la ciudad turística que se exhibe como mercancía exotista, de la ciudad monumental o patrimonial, para efectuar un corrimiento hacia los bordes que esa ciudad margina, aparta u oculta. Con un procedimiento de nomadismo narrativo, que calca los espacios en subjetividades móviles y en continuo tránsito, los textos construyen un efecto de deslocalización y hacen emerger los territorios de la

pobreza, en los intersticios o las alturas de la gran ciudad; la ciudad precaria e irregular, que se levanta al ritmo espontaneo de la necesidad y la urgencia; el mapa de las zonas prohibidas y peligrosas, denegadas al caminante; los restos de la ciudad moderna, que tenía aspiraciones inclusivas e integradoras, y de los espacios públicos que están siendo subastados por el proyecto privatizador; espacios residuales, anclajes de permanencia de lo anterior —los baldíos, el ferrocarril, el molino, la fonda, los arrabales—; la ciudad apocalíptica, escenario de la catástrofe, que se inunda por una tormenta estrepitosa, o se pampeaniza, invadida por el campo, dejando paulatinamente de ser la "gran ciudad". También aparecen ficciones de la localización descentrada, que erigen a los territorios villeros como zona de producción de modos de hacer y de sentir, con sus economías informales y sus propias prácticas de gestión barrial. O que se desplazan a la geografía de la pampa bonaerense, para mostrar la pobreza rural, las ruinas y los éxodos de un pueblo que se va destruyendo y quedando sin habitantes.

El espacio se construye en los relatos como lugar donde se afirma y ejerce el poder, como emplazamiento de la violencia social y simbólica, que traza fronteras y límites, constituyendo un mosaico de fragmentos urbanos, a la vez que multiplica la segmentación, el aislamiento y el distanciamiento. Pero también es en el espacio donde se disputa ese trazado topográfico y se desarticulan las representaciones que priorizan la desconexión y la fragmentariedad. Los relatos ponen en el centro los encuentros entre sujetos marcados por las diferencias (de clase, de raza, de sexo-género), con distintas posibilidades materiales y simbólicas de apropiación del espacio, de modo tal que la literatura se corre hacia las situaciones de contacto entre lo que está social y espacialmente segmentado, a los flujos y pasajes, a los cruces de fronteras, a los ejercicios de visión y reconocimiento, a los momentos de interacción, conflicto y negociación propiciados por los trazados territoriales.

El ejercicio de desborde disputa los paradigmas de la dominación política, cultural y simbólica porque restituye la presencia de los sujetos, las vidas y los territorios que lo dominante relega, niega, ocluye, silencia y somete a las diversas formas de la violencia. La literatura se tensa hacia los bordes de lo posible, y de ese modo desarticula los límites que producen la reconocibilidad política de lo humano, los regímenes que clasifican los cuerpos y las identidades, los dispositivos de subjetivación, los mecanismos normalizadores y las tecnologías de inscripción de lo vivo. Reconstituye la topografía

simbólica que determina las formas de visibilidad e inteligibilidad, y efectúa una rearticulación de la hegemonía que determina qué cuerpos importan, qué vidas merecen valoración y protección (Butler).

C) La dislocación, otra figura predominante en la literatura analizada, pone de manifiesto las relaciones de tensión, conflicto y discontinuidad entre ideología y experiencia. Las subjetividades de los relatos están controladas por los modos de vida hegemónicos, atravesadas por la fábrica del sujeto neoliberal, codificadas por los tópicos, las aspiraciones y las pautas de valoración que ese dispositivo de subjetivación propaga. Los personajes se sienten impelidos a ser "empresarios de sí mismos", ordenar su existencia según la auto inversión, el costo y el beneficio, constituirse como sujetos útiles y rentables. Y a la vez las subjetividades se muestran dislocadas: entre lo que el mundo espera de sí y lo que efectivamente sienten; entre los mandatos y la forma en que los condicionamientos sociales son transitados en sus vivencias. Los personajes experimentan diversos modos del malestar, la falta, el síntoma, la insatisfacción y la inadecuación respecto de los registros dominantes: la sensación de no poder cumplir con los roles establecidos ni adaptarse a los esquemas disponibles; la tracción hacia un fuera de campo, subvirtiendo la grilla de inteligibilidad económica y productiva; la posibilidad de reapropiación de la subjetividad para efectuar un desvío del paradigma, o para explorar modos alternativos del goce y de los vínculos afectivos.

Por otra parte, la literatura analizada exhibe una dislocación en las gramáticas narrativas y vitales: en las relaciones entre los hechos, las temporalidades y los actores; en la forma de establecer lazos de sucesión, de posibilidad y necesidad entre los acontecimientos. Como ya anticipé, la racionalidad neoliberal conmina a gestionar la vida como una empresa, que debe ser contabilizada según la lógica de un proyecto por cumplir. Por tanto se basa en una temporalidad teleológica, que permite situar los orígenes, calcular los puntos de la trayectoria en términos de inversión, vislumbrar el destino como meta hacia la cual dirigirse en forma lineal. Las ocupaciones, el esfuerzo personal, los proyectos se convierten en núcleos firmes de subjetivación, a la vez que las identidades deben ser reconocibles, dejarse fijar, medirse según su rendimiento y evaluarse en términos de éxito o fracaso. La felicidad se asocia a ciertas elecciones, personalidades y objetos, como un horizonte de realización que direcciona las formas de vida. Sin embargo, los textos literarios muestran personajes que, en lugar de

adaptarse a estas disposiciones, las experimentan como opresiones a resquebrajar, postergar, disputar o abandonar. Las narrativas suspenden el tiempo de la rentabilidad capitalista, y arrojan a los personajes a implementar capacidades, formas de vida y temporalidades de la acción que no se corresponden con las determinaciones sociales y sexo-genéricas. Aparecen en los relatos una exaltación de la acción improductiva —no capturada por la racionalidad de los fines—, gestos de gasto y derroche, estados de parálisis y quietud. Se trabaja también la acción retardada, demorada, anestesiada, o la acción que se compone de actos repetidos, que no tienen dirección ni arriban a ninguna parte.

En la literatura leída se exponen mujeres, atadas a un hacer mecánico y monótono en la esfera de la reproducción biológica y social, que revisten acontecimientos sensibles excepcionales y se entregan a la intensidad de la pasión. Personajes que quedan por fuera del sistema, sin trabajo, sin estudio, sin grandes empresas, sin obligaciones ni nada que aspirar, liberados de los controles e imposiciones de la existencia social, al borde de la disolución. Subjetividades que exploran las disposiciones vitales que se habilitan a partir de un estado de inadecuación, de vaguedad, de extranjería, aún en el espacio familiar de lo propio. Subjetividades que se arrojan a una vida desustancializada, virtual y abierta, que cambia en cada una de sus expresiones. En las narrativas se desbarata la asignación compulsiva de identidad unívoca, opositiva, binaria y determinante. Proliferan las identidades múltiples, con atributos que pertenecen a varios y no pueden reducirse a lo individual; identidades móviles, que se replican en dualismos, que mutan, se travisten, se performan. Identidades disfuncionales, refractarias al reparto de los bienes económicos y simbólicos y de los roles del espacio social. Sujetos que permanecen en la indefinición, que eligen una identidad para inmediatamente abandonarla, o torcerla hacia otro lado; que dejan caer las máscaras identitarias, que flotan sin fijarse en ningún lugar. En este sentido, las subjetividades se abisman a la desujeción, abren fisuras en los sistemas de sumisión y control, exploran modos de subjetivación singulares, que habilitan otros regímenes de sensibilidad y de creatividad, otras voluntades y otros deseos.

Además, se descalabra el ordenamiento de los episodios de la vida según una linealidad causal: los personajes saben que su destino es malogrado o funesto, experimentan el porvenir como incertidumbre o vacío. Hacen de los actos

antieconómicos, que no generan capital, que no sirven para nada, una forma de vida: el ocio, la conversación inagotable, la amistad luminosa, la experiencia literaria y artística, el goce libre de los cuerpos. Más que historias de realización y postales de la felicidad, son narrativas del final y de la derrota: el fin de la juventud, el fin de la pareja y el amor, el fin de la familiar nuclear, el fin de la fiesta, el fin del trabajo estable, el fin de lo público, el fin de la inclusión social integradora, el final patético de un proyecto de país. Relatos que exponen ciertas derivas: del imperativo del éxito al fracaso como gesta afirmativa, de la felicidad al archivo de los años infelices, la sucesión de las desgracias, el advenimiento de la tragedia.

Por otra parte, las tres figuras privilegiadas en la Tesis —mutaciones, desbordes y dislocaciones— permiten trazar algunas líneas, tendencias y desplazamientos, que se pueden extraer al observar de forma panorámica el desarrollo de la investigación y que conforman una caracterización de ciertas zonas de la literatura argentina de las tres últimas décadas:

1) Observamos la emergencia de ficciones afectivas y perceptivas de lo precario, que implican dos importantes movimientos en los modos de narrar la pobreza. Por un lado, constituyen una fluctuación de la experiencia de precariedad, que se desliza del "otro" al "nosotros", es decir, desde la caracterización de los precarios como "otros" peligrosos, como paradigma de alteridades amenazantes, bajo un proceso de monstrificación, hacia el reconocimiento de la precariedad como una condición propia y compartida, que va extendiéndose a todos los ámbitos de la existencia. Las ficciones testifican el proceso por el cual la sociedad en su conjunto va tornándose cada vez más precaria, perdiendo la seguridad, la estabilidad y la previsión que la caracterizaban en momentos históricos anteriores —con el Estado de bienestar y los mecanismos públicos de seguridad social. Adquiere preponderancia el riesgo permanente como estructura del sentir de estas subjetivaciones precarias, con sentimientos como la vulnerabilidad, la fragilidad, la desprotección y la incertidumbre. Los textos configuran de este modo el pasaje de una precariedad restringida —confinada a la pobreza estructural— a una precariedad ampliada, convertida en regla general, diseminada en espacios, subjetividades y vidas que antes no se sentían implicadas por esta vivencia.

2) El segundo desplazamiento se produce en los modos de narrar la precariedad, a través de una redistribución de los elementos narrativos, como los personajes, los

espacios y los dispositivos de enunciación y de focalización. Los textos literarios operan un corrimiento desde la presentación de los sujetos pobres y precarios como "otredad", personajes secundarios que son percibidos por los narradores o los personajes principales, hacia un rol de protagonistas que asumen centralidad no solo porque se privilegian sus vidas, sus territorios, sus conflictos, sino también porque asumen la voz y la mirada que compone el relato. En este sentido, la Tesis propuso la emergencia de un "deseo de abyección" en la literatura argentina de las últimas décadas, que se configura como fascinación por la villa y el barrio como zonas de productividad narrativa, y por las subjetividades populares, villeras y plebeyas. Este deseo de abyección se manifiesta en la construcción de los personajes, que exhiben una deriva de la pasividad, la inercia y la desposesión al agenciamiento, en tanto sujetos activos y creativos que ponen en juego una abundancia de habilidades, tácticas de supervivencia, acciones de gestión barrial y organización comunitaria, redes de solidaridad informales, estrategias de disputa de bienes, servicios y derechos. Los personajes villeros se corren del lugar de población depositaria de daño o de protección (Butler), del lugar de objeto de moralización paternalista o de curiosidad exotista; lejos de quedar constreñidos en su situación de sojuzgamiento o en el rol de víctimas, atraviesan procesos de empoderamiento, resignifican sus existencias, imaginan acciones insurgentes, ejercen prácticas de resistencia y de lucha frente a las injusticias de clase, de raza y de sexo-género.

Además, los textos muestran la deriva desde fascinarse con la abyección, y convertirla en material narrativo, hacia replicar su funcionamiento y constituir un dispositivo focal y enunciativo también abyecto: arrojado hacia los márgenes, los intervalos y los confines. En vez de mostrar una distancia extrañada y a veces temerosa —como en otras de las textualidades indagadas en la Tesis—, las ficciones abyectas eligen "formar parte" del territorio y las subjetividades villeras, narrar desde cerca y desde adentro, construyendo una focalización casi pegada a ese universo y otorgando a las voces precarias y plebeyas el lugar de la enunciación, mediante estrategias polifónicas, como la alternancia de narradores y la estilización. Las ficciones abyectas perturban los ordenamientos jerárquicos de quién mira y quién es mirado, quién habla y quién es hablado en el orden de clases y de géneros. Hacen estallar el discurso monológico, autoritario, homogéneo; la lengua común, única, del centro, del poder y de

la norma; para invocar una apertura de registros, de ritmos, de tonalidades, de tropos, de mezclas y de *sampleados*. De este modo, la literatura prefigura el devenir impuro, barroso y abyecto de las lenguas, invocando "una poderosa e infiel heteroglosia" (Haraway 2018: 80).

3) Otra tendencia que pudimos constatar es el desplazamiento de la invisibilidad a la visión, de la omisión al reconocimiento, del distanciamiento a la aproximación, al momento de configurar a los sujetos pobres y precarios. Las narrativas construyen un dispositivo escópico, que además funciona como una sinestesia, con la combinación de impresiones sensitivas, que hace proliferar escenas de visión de sujetos marcados por la diferencia social y económica. La aparición de los "otros" implica un trastocamiento epistémico, provocando una alteración en los modos de socialidad/legalidad y también un desorden cultural y simbólico. Las ficciones no solo exhiben experiencias perceptivas de reconocimiento de sujetos precarios, sino que, a la vez, exponen los marcos que operan para diferenciar las vidas que podemos reconocer de las que permanecen ininteligibles. En este sentido, la literatura se constituye como un acto de ver desobediente, más que arrogarse la función moral de visibilizar a ciertos sujetos empobrecidos, hace ostensibles los marcos normativos que estructuran modos diferenciales de reconocimiento, exhibiendo su eficacia, sus límites y también su vulnerabilidad. Al restituir a los sujetos y las vidas que quedaban por fuera del horizonte de inteligibilidad, la literatura perturba al marco normativo, fisura su compulsión reiterativa y lo obliga a reorganizarse. De este modo, pone en el centro el problema epistemológico de aprehender una vida, instalando la pregunta por las condiciones en las que una vida puede volverse visible en su precariedad y en su necesidad de protección.

4) Además, las narrativas exponen la cuestión del conocimiento del "otro", mostrando el desplazamiento desde la posibilidad de saber/interpretar/narrar al otro hacia la alteridad radical de esos sujetos que se intentan comprender, fagocitar o poseer. Los textos se manifiestan como laboratorios de exploración de las diferencias sociales, raciales, culturales y de sexo-género, porque ponen en escena formas de encuentro, coexistencia, interacción y negociación entre sujetos marcados por esas diferencias. Son ficciones de la alteridad en tanto política de distribución de los cuerpos, trazados de inclusión y exclusión, donde los intercambios no pueden dejar de ser

desiguales y estar atravesados por relaciones de dominación. Pudimos observar que las ficciones se apropian de la figura del etnógrafo y de los métodos de la observación participante, constituyéndose como etnografías cínicas. A la vez que muestran su fascinación por el mundo de los "otros", testifican las dificultades de una empresa etnográfica que se muestra parcial, fragmentaria y situada, basada en un ejercicio de especulación, traducción y estetización; una empresa que resulta finalmente ilusoria, provisoria, incierta, digna de refutación o de sospechas. De modo tal que las ficciones, más que efectuar un registro documental de los "otros", promueven un cuestionamiento de la autoridad etnográfica y se interrogan por los límites de la interpretación y de la enunciación cuando el "nosotros" se arroga la capacidad de hablar por los "otros", o cuando los "otros" son codificados por las categorías racionales, las representaciones culturales y la sintaxis de una lengua ajena. Son ficciones que problematizan la colonización de los "otros", la violencia epistémica, simbólica y lingüística, instando a pensar modos alternativos de tramitar las diferencias y los encuentros entre sujetos traspasados por la desigualdad. La mayor potencia de esta narrativa arriba cuando asume que el cometido de su obsesión etnográfica es inviable, cuando reconoce sus tropiezos y sus frustraciones. Cuando exhibe que siempre queda algo de los "otros" que se resiste a ser interpretado, un resto enigmático, en algún punto impensable para la gramática del "nosotros": su condición inapropiable, su radical extrañeza.

Asimismo, los textos literarios trabajan la afección por el otro, efectuando una deriva desde el reconocimiento del otro precario, marginal o villero —en tanto vida digna de ser vivida— al dejarse afectar por él. La percepción de los sujetos precarios impacta en las subjetividades no solo como una construcción racional y epistemológica, sino fundamentalmente en las sensibilidades, al poner en escena cómo el yo puede afectar o ser afectado por los otros. O más aun, al exhibir la transformación del sujeto que aspira a identificarse, o mimetizarse, con el otro, que lo vampiriza para dotar de energía vital a su propia existencia, o que desea devenir otro, volverse cartonero, botellero, villero, linyera, ciruja liebrero, soltar todo y largarse a vivir otras vidas, dejar de ser el mismo cada vez.

5) La literatura estudiada muestra, en muy diversas dimensiones, la tensión entre los sentidos cristalizados y la fuga del sentido, entre la repetición de la doxa y la

paradoxa (Barthes). Por un lado, los textos replican las operaciones culturales que construyen representaciones de los pobres; abrevan de los repertorios, las figuras y los tópicos del imaginario social, actualizando algunos de los discursos más difundidos sobre la pobreza: el discurso higienista, el médico/naturalista, el criminalizador con su arsenal de odios, fobias y peligros, el fetichista con su componente de exotismo, el paternalista y su pedagogía humanista de la caridad, el mito revolucionario y la idealización romántica. Pero, a la vez, los textos descalabran las representaciones culturales, porque los personajes pobres, precarios y villeros se resisten a las significaciones que han intentado volverlos inteligibles o domesticarlos, y se tornan "otros inapropiables" (Haraway), desestabilizando los saberes, las creencias, los discursos y las imágenes de la reproducción social. Algo similar sucede con los estereotipos, prejuicios y estigmas sociales, raciales y culturales sobre los sujetos empobrecidos, que son restituidos en algunos relatos, constituyendo un sustrato de sentidos doxológicos. Sin embargo, los textos ejercen sobre esa restitución distintas operaciones desestabilizadoras —exceso hiperbólico, desrealización, desvío del tipo social, o aditamento de rasgos inauditos— que tuercen la previsibilidad de las tipificaciones. El exceso marcado del estereotipo torna sospechosa la aparición de la doxa: des-cubre el funcionamiento de los sentidos que se pretenden factuales, naturales, eternos, sin necesidad de comprobación; muestra que la proliferación de clasificaciones, estereotipos y estigmas, que poco sabe de los otros sociales, más bien actúa como mecanismo para apaciguar la incertidumbre que toda alteridad alberga. De modo tal que las narrativas se mueven entre la solidez petrificada de la doxa y la disolución de la paradoxa, entre el sentido monolítico, ostensiblemente marcado, y la plurisignificación del funcionamiento metafórico.

Además, la narrativa argentina de las últimas décadas trabaja con los géneros, apropiándose de elementos, recursos y formatos propios del fantástico, el maravilloso, la ciencia ficción, la literatura apocalíptica y distópica, el terror, el gótico, la intriga policial, la etnografía, la novela de aprendizaje, la autoficción; no en términos de pertenencia completa o modélica sino estableciendo relaciones libres y distanciadas. Los textos replican los géneros disponibles, más bien para subvertirlos, traicionarlos o modificarlos, proponiendo usos no normativos ni reproductivos de la tradición literaria. Actualizan bibliotecas ampliadas y heteróclitas —compuestas no solo de los textos consagrados y canónicos, de las ficciones y las figuras fundantes de la literatura nacional,

sino también de la música y el cine, y de las producciones de la industria cultural, series televisivas y *best sellers*— como zona de disputas y material para la creación.

6) Otro desplazamiento que pudimos observar va desde el individualismo y la autosuficiencia, exaltados por la razón neoliberal como modo rector de subjetivación, al predominio de las relaciones sociales y de lo colectivo. En las narrativas estudiadas no hay épica privada o hazaña individual, más bien se ponen en el centro las construcciones de lo común, las filiaciones, los vínculos interpersonales y las afectividades. Se problematizan la familia nuclear y la pareja heterosexual con distribución binaria y opositiva, que aparecen como técnicas de direccionamiento hacia formas normativizadas de vida. Las subjetividades subvierten la determinación biológica y esencialista, descalabran los mandatos culturales, rehúyen de los vínculos rígidos, prefijados y estandarizados. Los roles se asumen y se abandonan, se alternan y transmutan, se arman y desarman al ritmo de las vivencias. Se prefiguran entonces modos emergentes de establecer contactos, de construir paternidades y maternidades, de hermanarse, de tramitar las crianzas, de vivenciar el amor, de trazar herencias y de asumir linajes. Se exalta el flujo de los sujetos en posiciones móviles, alternativas y cambiantes, horizontales y desjerarquizadas, propiciando una sociabilidad abierta y creativa.

A la vez, los textos desarticulan las retóricas de la valorización individual, de la responsabilización privada de los riesgos y de la autoculpabilización que impone el neoliberalismo, y oponen otras formas de construcción de lo común, nuevos ordenamientos de los sujetos que revierten las relaciones sociales existentes. Las ficciones muestran proyectos comunales y autogestivos, colectivización de las mercancías y los bienes, redes de apoyo, reciprocidad y solidaridad, acoplamientos estratégicos, modos desobedientes de vivir en comunidad, nuevas formas de acción política. Estas formaciones de lo común son alternativas, además, porque se imaginan por fuera, o a la sombra, de las lógicas históricas: de las regulaciones y la asistencia del Estado, de las instituciones de gobierno, de las formas de representación política tradicionales, de las fronteras de la nación. Esto no solo es un gesto corrosivo hacia el *estatus quo*, sino que a la vez prefigura nuevos agenciamientos del deseo, siempre de carácter plural y colectivo; mostrando la potencia de una política de los cuidados, de las

conexiones afectivas de los cuerpos y de las alianzas entre poblaciones consideradas desechables.

7) Frente al imperativo de la novedad y de lo actual, frente al apostolado del olvido, las narrativas interrogan el pasado reciente y se obstinan en la construcción de las memorias. Esto implica otro desplazamiento: desde las retóricas cristalizadas a una política sensorial y material de las memorias. Más que plantear una lucha del recuerdo frente al olvido, las narrativas escenifican una disputa de múltiples memorias y el trabajo de memoria como espacio de sobrevivencia en medio de la intemperie. Desarticulan la memoria oficial y edificante, la memoria como espectáculo, convertida en mercancía; la memoria anestesiada y entumecida, que conduce a la repetición de los mismos eslóganes, o a la parálisis; y de este modo se deslizan hacia la memoria como experiencia sensible. Se produce una redistribución de las jerarquizaciones del pasado: el recuerdo primordial no se encuentra en los hechos supuestamente significativos de una vida, acontecimientos fundacionales o magnánimos, fechas determinantes o efemérides, sino en otra parte, mucho menos predecible. De este modo, el pasado regresa concentrado en lo mínimo, lo aparentemente aleatorio e intrascendente, de manera inmotivada y caprichosa, asaltando a los personajes por sorpresa. Los recuerdos retornan enganchados al anzuelo de un detalle, como una impresión sensitiva de fuerte impacto, que actualiza la presencia visual de los seres que ya no están, el sonido de una voz o de un tren, la textura de un abrazo, el contacto de los cuerpos, los paisajes de la infancia. El pasado vuelve al modo de una flecha que punza y lastima, como una fulguración, breves puntos de intensidad, un estado de trance. Y los personajes se obstinan en cultivar y resguardar estos pequeños retazos de verdad, atesorarlos para resistir en estos tiempos en los que la desolación arrecia. La memoria sensorial intercepta y confronta al otro memorial, compuesto de imágenes y mensajes codificados, complacientes, cercanos al adiestramiento. La búsqueda es arqueológica, convoca a desenterrar las capas de las tierras de la memoria, reaviva los combates sepultados y honra las tumbas de los muertos. Las temporalidades se combinan en un ejercicio de montaje: calcar la imagen presente sobre la imagen exhumada del pasado; ver, en los estados de lo actual, las vivencias soterradas en la memoria, los tiempos perdidos, las cosas que resisten a su desaparición.

8) Finalmente, también pudimos observar un último corrimiento: desde el mutismo estéril al prodigio de la narración, desde el relato monológico a la composición multiforme y coral. Aun cuando las ficciones muestran que el lenguaje es campo minado de engaños, malentendidos y equívocos, que es vehículo de la violencia epistémica y simbólica, que se recicla en la repetición de fórmulas y sentidos doxológicos, aun reconociendo todo esto, apuestan por la palabra como salvación y refugio, y prolongan la narración como forma de transmitir las vivencias. Los modos de enunciación se tensan entre la omnipresencia de narradores potentes y singulares, que parecen controlar todo el relato, y la descomposición de la instancia narrativa en diferentes voces. La enunciación no puede quedarse constreñida en la primera persona del singular y ensaya diferentes mecanismos de dislocamiento de esa univocidad. Se trabaja la alternancia de persona narrativa, el contrapunto de versiones, el tramado polifónico hecho de fragmentos, la textualidad que remeda la prosodia oral o las sintaxis musicales, la escritura como laboratorio de experimentación poética. Como si la historia no pudiera nunca ser individual, sino que debiera abrevar de varias voces, de dispares fraseos, de distintas lenguas, de los muchos relatos que conforman la vida de una patria. Las voces se disgregan, se desarticulan, se multiplican, para componer el testimonio verborrágico de una época; las voces se lían, se ensamblan y se citan para reconstruir la historia; las voces se interrumpen, se tensan, se alteran cuando la vivencia excede al orden de la significación. Ante el advenimiento de la masacre, la desintegración y la derrota, poner la historia en relato significa entregarse a las manos de otro: narrar como gesto de absolución. La palabra se constituye como materialidad tangible, como un modo de mantener vivos los vínculos, de aliviar el dolor, de habitar la ausencia, de respirar entre tanta furia, de acallar el ruido, de cultivar la conversación infinita, de legar las memorias y de comunicar una experiencia.

Por último, no quiero dejar de mencionar que el desarrollo de la Tesis permite avizorar líneas de análisis susceptibles de continuaciones y profundizaciones porque muestran tendencias de la literatura argentina de las tres últimas décadas, que no son objeto central de esta investigación, pero se pueden abordar en instancias posteriores al trabajo doctoral.

1) Una proyección posible es continuar el estudio de la construcción de las corporalidades como campo de transformación y variación incesante. En la narrativa de

las últimas décadas se observa una resurrección de la carne y de la materia, con corporalidades que salen fuera de sí, fuera de la ley y fuera de la norma. Se puede abordar la visibilización de los cuerpos omitidos por la tradición oficial, los cuerpos víctimas de violencias —cautivas, indias, mestizas, mujeres, travestis y trans desaparecidas y asesinadas, víctimas de mataderos, de trata, de violación y tortura—, la subversión de los imaginarios nacionales, de los corpus de las fundaciones, de las dicotomías civilización y barbarie, cultura y naturaleza; es decir los modos en que la literatura entra en disputa con los ordenamientos corporales y con la historia hegemónica, masculina y patriarcal.

2) Se abre otra línea de investigación a partir de las figuraciones del monstruo y los estudios sobre monstruosidades. Se puede explorar, entonces, cierta fidelidad, fascinación y especial acoplamiento entre la narrativa argentina reciente y los monstruos. La literatura exhibe el "despertar de los monstruos", de subjetividades que se salen de los sistemas de clasificación, dinamitando sus mismos principios clasificatorios, que alteran la organización natural de las especies, los géneros, las formas y los reinos (Audran y Sánchez 2023). Además, proyecta la mutación del monstruo, en tanto noción teórica y conceptual, que se desplaza desde una concepción negativa, donde el monstruo es un dispositivo de construcción de alteridad, de demarcación de límites y de exclusiones; a una concepción positiva, donde el monstruo es reapropiado como potencia crítica y emancipatoria.

3) Otra proyección de este trabajo doctoral es prolongar el análisis de las configuraciones de lo precario y la pobreza pero ahora poniendo el foco en su interseccionalidad con las desigualdades de sexo-género, trabajando la correlación entre las nociones de precariedad y performatividad (Butler). Avanzado el siglo XXI, sobre todo en la segunda década, y reflejando los impactos que los feminismos, en su conjugación de activismos, movimientos militantes y producción teórica, han tenido en la producción literaria, se torna cada vez más presente en la narrativa argentina la exploración de los vínculos entre sectores populares, territorialidades al margen, como la villa o los barrios del conurbano, y la dominación de sexo-género. Se puede analizar cómo se entrecruzan las violencias de clase, la marginalidad económica y social, con las violencias del patriarcado, en narrativas que configuran las vidas de mujeres, travestis y trans en contextos de pobreza.

4) Las narrativas actuales además componen territorialidades en fuga, que se corren del epicentro de las ciudades —y fundamentalmente de Buenos Aires— y de los imaginarios urbanos hacia la llanura pampeana, o hacia otras geografías del país, como el litoral, la quebrada, la montaña. Se puede analizar una tendencia que ya prefiguran algunas de las novelas indagadas: un éxodo de la gran ciudad hacia territorios foráneos, no solo en las elecciones espaciales, sino también en la trayectoria vital de los protagonistas que huyen de la ciudad, como si escaparan de algún conflicto por tramitar o una pena por duelar, y se internan en el ritmo lentificado de un pueblo, o en la existencia rural, en un devenir que los mimetiza con la naturaleza y sus posibilidades de destrucción, o reparación.

5) En relación con la presencia cada vez más visible de las afectividades en la literatura argentina reciente, se puede continuar la indagación de las narrativas que construyen fábulas de amor y desamor. Se puede observar el predominio de relatos que configuran los avatares de relaciones amorosas, a veces con una exaltación del encuentro y de la pasión, aunque la mayoría de los casos a partir del conflicto y la separación. Muchas de estas relaciones afectivas se salen de la norma patriarcal y del imperativo heterosexual, o descalabran los mitos del amor romántico y los relatos codificados sobre la pérdida. Se animan a explorar otras formas del amor, que van desde una autoafirmación del propio goce a las relaciones poliamorosas.

6) También se puede profundizar la investigación de los modos en que la literatura construye lo familiar y los vínculos entre madres, padres e hijos. En las primeras décadas del siglo XXI, asistimos a una intensidad inusitada de las figuras de madres y padres en la narrativa argentina y a un renovado interés por explorar la constitución histórica de esos roles, las tradiciones y los mandatos, exhibiendo las tensiones entre la determinación biológica y los dispositivos culturales. Respecto a las maternidades, se subvierte la perspectiva dominante en la literatura anterior —donde la madre era narrada y evocada por los hijos— (Domínguez 2007); ahora es la madre quien narra su propia experiencia, lejos de la imagen idealizada y romantizada, demostrando las ambivalencias, los conflictos y las complejidades que implica la maternidad. Respecto a las paternidades, se observa un corrimiento de la figura tradicional del padre ausente a una presencia cada vez mayor de padres que son rememorados por sus descendientes,

o que narran la vivencia de su rol cuando deciden implicarse en la vida de sus hijos y formar parte de las crianzas.

Para terminar, quiero agregar que, luego de haber leído la literatura argentina de los años noventa y los comienzos del siglo XXI, suena diferente lo que se nos cuenta de la historia reciente y de la implementación del neoliberalismo en el país. Las narrativas estudiadas constituyen los nervios, la sangre, las fibras, los latidos, es decir el pulso vital, corporal y material de una experiencia social compartida. Allí logran configuración las estructuras del sentir de la época, con tonos, ritmos, formas, imágenes que se constituyen como registros sensibles de la vivencia, a la vez que dan cuenta de la intersección entre literatura y sociedad. En esta Tesis se analizaron las modalidades de una estética emergente como política de la intimidad y como un ejercicio de desborde que asila a subjetividades, corporalidades y vidas marginalizadas o excluidas de los relatos dominantes. Frente a la aceptación del neoliberalismo victorioso como única realidad, la Tesis eligió narrativas de la réplica, de la supervivencia, de la resistencia, del malestar como gesto político. Frente al imperativo de la felicidad fabricado por el capitalismo tecno-patriarcal, la Tesis privilegió las narrativas del amargor de los fracasos, los restos de la crisis, los exiliados de la gloria, los náufragos de todas las derrotas. Pudimos constatar cómo, cual acto último de sabotaje, la literatura se deshoja de la pose del vencido y nos entrega las plegarias a nuestros muertos queridos, las lenguas rabiosas contra las injusticias, las metáforas que cubren nuestra piel; las historias mínimas, que nos cuentan a todos. La literatura nos entrega la saga de todos los finales y también el poema de un nuevo comienzo. El canto a los cuerpos aliados, insumisos, rebeldes, que auguran el tiempo del resurgimiento.

BIBLIOGRAFÍA

1. CORPUS DE ANÁLISIS

Todas las citas realizadas durante el desarrollo de esta Tesis, extraídas de los textos literarios del corpus, corresponden a las fuentes detalladas en esta sección de la bibliografía, por eso se consigna solo el número de página.

Aira, César (2006) [1993]. *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Emecé.

Aira, César (2006) [2001]. *La villa*. Buenos Aires: Emecé.

Becerra, Juan José (2004). *Miles de años*. Buenos Aires: Emecé.

Bizzio, Sergio (2011) [2004]. *Rabia*. Buenos Aires: Interzona.

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

Chejfec, Sergio (2008) [1992]. *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.

Chejfec, Sergio (2009) [2000]. *Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara.

Cohen, Marcelo (2001). El fin de la palabrística y Cuando aparecen Aquellos. En Marcelo Cohen, *Los acuáticos. Historias del Delta Panorámico* (pp. 9-59 y 99-156). Buenos Aires: Norma.

Cohen, Marcelo (2004) [1998]. Un hombre amable. En Marcelo Cohen, *Hombres amables* (pp. 143-316). Buenos Aires: Norma.

Cohen, Marcelo (2007). *Impureza*. Buenos Aires: Norma.

Enriquez, Mariana (2011) [2009]. El carrito. En Mariana Enriquez, *Los peligros de fumar en la cama* (pp. 43-56). Buenos Aires: Emecé.

Enriquez, Mariana (2016). El chico sucio. En Mariana Enriquez, *Las cosas que perdimos en el fuego* (pp. 9-33). Barcelona: Anagrama.

Erlan, Diego (2012). *El amor nos destrozará*. Buenos Aires: Tusquets.

Gorodischer, Violeta (2011). *Los años que vive un gato*. Buenos Aires: Tamarisco.

Incardona, Juan Diego (2010). II.Tomacorriente. En Juan Diego Incardona, *Rock barrial* (pp. 117-170). Buenos Aires: Norma.

Libertella, Mauro (2015). *El invierno con mi generación*. Buenos Aires: Random House.

Mariasch, Marina (2015). *Estamos Unidas*. Buenos Aires: Mansalva.

Massuh, Gabriela (2008). *La intemperie*. Buenos Aires: Interzona.

Meret, Diego (2009). *En la pausa*. Buenos Aires: Mansalva.

Paula, Romina (2012). *Agosto*. Buenos Aires: Entropía.

Rejtman, Martín (2005). Literatura. En Martín Rejtman, *Literatura y otros cuentos* (pp. 45-66). Buenos Aires: Interzona.

Rejtman, Martín (2011) [1996]. Barras. En Martín Rejtman, *Velcro y yo* (pp. 39-71). Buenos Aires: Mondadori.

Robles, Sebastián (2011). *Los años felices*. Buenos Aires: Pánico el Pánico.

Ronsino, Hernán (2013). *Lumbre*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Sánchez, Matilde (2007). *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara.

Tomassoni, Paula (2018). *Indeleble*. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas.

2. BIBLIOGRAFÍA COMPUESTA POR TEXTOS LITERARIOS

Abbate, Florencia (2005). La intemperie. En Maximiliano Tomás (Ed.), *La joven guardia. Nueva literatura argentina*. Buenos Aires: Norma.

Abbate, Florencia (2017). *Felices hasta que amanezca*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé.

Casas, Fabián (2005). *Los Lemmings y otros*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Casas, Fabián (2010). *Ocio, seguido de Veteranos del pánico*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Cohen, Marcelo (1992). *El fin de lo mismo*. Buenos Aires: Alianza.

Conti, Haroldo (1994). Como un león. En Haroldo Conti, *Cuentos completos* (pp. 155-168). Buenos Aires: Emecé.

De Mello, Luciana (2016). *Mandinga de amor*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral.

Enriquez, Mariana (2011). *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Emecé.

Enriquez, Mariana (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.

Falco, Federico (2013). *Cielos de Córdoba*. Córdoba: Nudista.

Falco, Federico (2014). *222 patitos y otros cuentos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Fogwill, Rodolfo (2009). *Vivir afuera*. Buenos Aires: El Ateneo.

Incardona, Juan Diego (2008). *Villa Celina*. Buenos Aires: Norma.

Incardona, Juan Diego (2009). *El campito*. Buenos Aires: Interzona.

Komiseroff, Mariana (2019). *Una nena muy blanca*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé.

Mairal, Pedro (2015). *El año del desierto*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé.

Martini, Juan (2002). *Puerto Apache*. Buenos Aires: Sudamericana.

Oyola, Leonardo (2014). *Santería*. Buenos Aires: Aquilina.

Pinedo, Rafael (2012). *Plop*. Buenos Aires: Interzona.

Quirós, Mariano (2018). *La luz mala dentro de mí*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Factotum Ediciones.

Rejtman, Martín (2007). *Rapado*. Buenos Aires: Interzona.

Rejtman, Martín (2011). Los argentinos. En Martín Rejtman, *Velcro y yo* (pp. 163-207). Buenos Aires: Mondadori.

Reyes, Dolores (2019). *Cometierra*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sigilo.

Rosetti, Dalia (2009). *Dame pelota*. Buenos Aires: Mansalva.

Saer, Juan José (2004). El hombre "no cultural". En Juan José Saer, *Cuentos completos* (pp. 12-15). Buenos Aires: Seix Barral.

Sosa Villada, Camila (2019). *Las malas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tusquets.

Strafacce, Ricardo (2008). *La boliviana*. Buenos Aires: Mansalva.

3. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA Y METODOLÓGICA

Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ahmed, Sara (2019). *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.

Ahmed, Sara (2021). *Vivir una vida feminista*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

Alabarces, Pablo (2008). Estudios culturales. En Carlos Altamirano (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 85-89). Buenos Aires: Paidós.

Altamirano, Carlos (1981). Raymond Williams: proposiciones para una teoría social de la cultura. *Punto de vista*, 11, 20-23.

Altamirano, Carlos (1988). Raymond Williams 1921-1988. *Punto de vista*, 33, 1-2.

Amícola, José (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Arfuch, Leonor (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arfuch, Leonor (2016). El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. *deSignis*, *24*, 245-254.

Auerbach, Eric (2014). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl (2008). La novela de educación y su importancia en la historia del realismo. En Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal* (pp. 197-244). Buenos Aires: Siglo XXI.

Barthes, Roland (2004). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. México: Siglo XXI.

Barthes, Roland (2015). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

Barthes, Roland (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.

Benjamin, Walter (1993). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter (2002). *Calle de mano única*. Editora Nacional: Madrid.

Benjamin, Walter (2011). Desenterrar y recordar. En Walter Benjamin, *Denkbilder. Epifanías en viajes* (pp. 128-129). Buenos Aires: El cuenco de plata.

Berlant, Lauren (2011). *El corazón de la nación. Ensayos sobre política y sentimentalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Berlant, Lauren (2020). *El optimismo cruel*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

Blanchot, Maurice (2005). *El libro por venir*. Madrid: Trotta.

Bourdieu, Pierre (2000). Efectos de lugar. En Pierre Bourdieu (Dir.), *La miseria del mundo* (pp. 119-124). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Braidotti, Rosi (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.

Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, *4*(3), 321- 336.

Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith (2018a). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith (2018b). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

Catelli, Nora (2007). *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Clifford, James (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Clough, Patricia T. (2008). The affective turn: political economy, biomedia and bodies. *Theory, Culture & Society*, *25*(1), 1-22.

Dalmaroni, Miguel (1997). La moda y "la trampa del sentido común". Sobre la operación Raymond Williams en Punto de vista. *Orbis Tertius*, 5.

Dalmaroni, Miguel (2004). Conflictos culturales: notas para leer a Raymond Williams. *Punto de vista*, 79, 42-46.

Dalmaroni, Miguel (2009). Lo que resta (un montaje). En Miguel Dalmaroni y Geraldine Rogers (Eds.), *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina* (pp. 15-37). La Plata: EDULP.

De Diego, José Luis (1998). La novela de aprendizaje en Argentina. Primera parte. *Orbis Tertius*, 6.

De Diego, José Luis (2000). La novela de aprendizaje en Argentina. Segunda parte. *Orbis Tertius*, 7.

De Mauro, Rucovsky (2019). *Bios precario. Biopolitica y precariedad en Latinoamérica* (Tesis Doctoral), Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina. Recuperada de https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/83257

De Mauro, Rucovsky (2023). *Bios precario. Cultura y precariedad en Latinoamérica*. España: La Oveja Roja.

Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1993). Percepto, afecto y concepto. En Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (pp. 164-201). Barcelona: Anagrama.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS.

Derrida, Jacques (2009). *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires: Manantial.

Didi-Huberman, Georges (2014). *Cortezas*. Santander: Shangrila.

Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Foucault, Michel (2007). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Galende, Federico (1995). La insurrección de las sobras. *Revista de Crítica Cultural*, 10.

Geertz, Clifford (1987). *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.

Geertz, Clifford (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.

Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez (2009). Prólogo. En Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 9-34). Buenos Aires: Paidós.

Giorgi, Gabriel (2017). ¿De qué está hecha Macabea? Lispector y lo precario. En Roxana Patiño y Mario Cámara (Eds.), *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina* (pp. 151-170). Villa María: Editorial Universitaria Villa María.

Grignon, Claude y Jean-Clause Passeron (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Grimson, Alejandro (2005). Fronteras, estados e identificaciones en el Cono Sur. En Daniel Mato (Ed.), *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 127-142). Buenos Aires: CLACSO.

Grimson, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Guattari, Félix (1995). *Cartografías del deseo*. Argentina: la marca.

Guattari, Félix (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.

Guattari, Félix (2013). *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus.

Guattari, Félix y Suely Rolnik (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Guinzburg, Carlo (1994). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.

Haraway, Donna (1999). La promesa de los monstruos: Una política regeneradora para los otros inapropiados/bles. *Política y sociedad*, 30, 121-163.

Hauser, Arnold (1983). *Historia social de la literatura y el arte. Volumen 2*. Barcelona: Labor/ Punto Omega.

Irigaray, Luce (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*. Barcelona: La sal.

Kristeva, Julia (1988). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Link, Daniel (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma.

López Petit, Santiago (2015). *Hijos de la noche*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Lukács, Georg (1966). *Wilhelm Meister* (Años de enseñanza). En Georg Lukács, *Sociología de la literatura* (pp. 365-383). Barcelona: Península.

Maffía, Diana (2009). Dicotomía sexual. En Susana Beatriz Gamba (Coord.), *Diccionario de estudios de género y feminismos* (pp. 89-90). Buenos Aires: Biblos.

Moraña, Mabel (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

Moretti, Ianina y Noelia Perrote (Eds.) (2019). *Sentirse precarixs. Afectos, emociones y gobierno de los cuerpos*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.

Nancy, Jean-Luc (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra.

Nancy, Jean-Luc (2008). Una exención de sentido. En Jean-Luc Nancy, *La declosión (Deconstrucción del cristianismo, 1)* (pp. 203-214). Buenos Aires: La Cebra.

Negri, Antonio (2009). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 93-139). Buenos Aires: Paidós.

Preciado, Paul (2019). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.

Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

Rancière, Jacques (2015). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.

Rancière, Jacques (2019). *Los bordes de la ficción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa.

Richard, Nelly (1998). *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Rosa, Nicolás (2003). *La letra argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Rosa, Nicolás (2004). Prólogo. En Roland Barthes, *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978* (pp. 13-35). México: Siglo XXI.

Sánchez Prado, Ignacio y Mabel Moraña (Eds.) (2012). *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Sánchez, Silvina (2014). Repensar la cultura: Williams. En Miriam Chiani (Dir.), *Cuadernos de Teoría* (pp. 195-225). La Plata: Al Margen.

Sarlo, Beatriz (1979). Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad. *Punto de vista*, 6, 9-18.

Sarlo, Beatriz (1993). Raymond Williams: una relectura. *Punto de vista*, 45, 12-15.

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Saxe, Facundo (2014). *Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes y españoles recientes (1987-2012)* (Tesis doctoral), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Ensenada, Argentina. Recuperada de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/35873

Saxe, Facundo (2015). La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones. *Estudios Avanzados*, 24, 1-14.

Saxe, Facundo (2021). *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Segato, Rita (2016). *La guerra contra las mujeres*. Argentina: Traficantes de Sueños.

Segato, Rita (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.

Shklovski, Viktor (2008). El arte como artificio. En Tzvetan Todorov (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 77-98). Buenos Aires: Siglo XXI.

Trigo, Abril (2012). *Crisis y transfiguración de los estudios culturales latinoamericanos*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Tubert, Silvia (2009). Maternidad. En Susana Beatriz Gamba (Coord.), *Diccionario de estudios de género y feminismos* (pp. 208-210). Buenos Aires: Biblos.

Williams, Raymond (1997). *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*. Barcelona: Debate.

Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Williams, Raymond (2002). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.

Williams, Raymond (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Williams, Raymond (2008). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Williams, Raymond (2011). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

Williams, Raymond (2012). *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: la marca editora.

4. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL NEOLIBERALISMO Y EL CONTEXTO HISTÓRICO

Abraham, Tomás (2003). Polo en la década del ‘90. En Alejandra Birgin y Javier Trímboli (Comps.), *Imágenes de los noventa* (pp. 99-123). Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Adamovsky, Ezequiel (2021). *Historia de la Argentina. Biografía de un país. Desde la conquista española hasta nuestros días*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Crítica.

Armony, Víctor y Gabriel Kessler (2004). Imágenes de una sociedad en crisis. Cuestión social, pobreza y desempleo. En Marcos Novaro y Vicente Palermo (Comps.), *La historia reciente. Argentina en democracia* (pp. 91-113). Buenos Aires: Edhasa.

Azcurra, Martín (2021). La plaza es del pueblo. El 19 y 20 de diciembre de 2001. En Nadia Paola Fink, Florencia Vespignami, Pablo Solana y Martín Azcurra, *2001. No me arrepiento de este amor. Historias y devenires de la rebelión popular* (pp. 17-27). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Chirimbote.

Azpiazu, Daniel y Eduardo Basualdo (2004). Las privatizaciones en la Argentina. Génesis, desarrollo y los impactos estructurales. En Petras, James y Henry Veltmeyer (Comps.), *Las privatizaciones y la desnacionalización de América Latina* (pp. 55-112). Buenos Aires: Prometeo.

Azpiazu, Daniel y Martín Schorr (2010). La convertibilidad como fase superior de la política desindustrializadora de la dictadura. En Daniel Azpiazu y Martín Schorr, *Hecho en Argentina. Industria y economía, 1976-2003* (pp. 139-225). Buenos Aires: Siglo XXI.

Basualdo, Eduardo (2003). Las reformas estructurales y el Plan de Convertibilidad durante la década de los noventa. El auge y la crisis de la valorización financiera. *Realidad Económica,* 200, 42-83.

Basualdo, Eduardo (2006). *Estudios de Historia Económica Argentina. Desde mediados del siglo XX a la actualidad*. Buenos Aires: Siglo XXI-FLACSO.

Beccaria, Luis y otros (2002). *Sociedad y Sociabilidad en la Argentina de los ´90.* Buenos Aires: Biblos-UNGS.

Beccaria, Luis (2005). El mercado laboral argentino luego de las reformas. En Luis Beccaria y Roxana Maurizio (Eds.), *Mercado de trabajo y equidad en Argentina* (pp. 17-56). Buenos Aires: Prometeo.

Beltrán, Gastón (2011). Las paradojas de la acción empresaria. Las asociaciones del empresariado argentino y la persistencia de las reformas estructurales. En Alfredo Pucciarelli (Coord.), *Los años de Menem. La construcción del orden neoliberal* (pp. 221-261). Buenos Aires: Siglo XXI.

Bonnet, Alberto (2008). *La hegemonía menemista. El neoconservadorismo en Argentina, 1989-2001.* Buenos Aires: Prometeo.

Borón, Atilio y Mabel Thwaites Rey (2004). La expropiación neoliberal: el experimento privatista en la Argentina. En James Petras y Henry Veltmeyer (Comps.), *Las*

privatizaciones y la desnacionalización de América Latina (pp. 113-182). Buenos Aires: Prometeo.

Brown, Wendy (2016). *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*. Barcelona: Malpaso.

Brown, Wendy (2020). *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

Castells, Manuel (1995). *La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*. Madrid: Alianza.

Del Cueto, Carla/Luzzi, Mariana (2008). *Rompecabezas. Transformaciones en la estructura social argentina (1983-2008)*. Los Polvorines: UNGS.

Feijoó, María del Carmen (1995). Los gasoleros. Estrategias de consumo de los NUPO. En Alberto Minujin y otros, *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina* (pp. 229-252). Buenos Aires: Losada.

Fernández Mayo, Manuela (2009). El trueque solidario: Una estrategia de supervivencia ante la crisis argentina de 2001. *Pueblos y Fronteras*, *4*(7), 5-29.

Forcinito, Karina y Gaspar Tolón Estarelles (2009). *Reestructuración neoliberal y después...1983-2008: 25 años de economía argentina.* Los Polvorines: UNGS.

Foucault, Michel (2022). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gago, Verónica (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.

García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

García Canclini, Néstor (2007). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.

García Canclini, Néstor (2008). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

Giosa Zuazúa, Noemí (1999). Desempleo y precariedad laboral en la Argentina de los años 90. *Época*, 1, 183- 207.

Giosa Zuazúa, Noemí (2005). *Dinámica del mercado de empleo y regulación laboral en Argentina. Antecedentes y transformaciones de los 90's: ¿hacia a dónde vamos?* Observatorio Argentina, Documento de Políticas N°8.

Giosa Zuazúa, Noemí (2007). Transformaciones y tendencias del mercado de empleo en Argentina. Entre el desempleo y el empleo precario. En Karina Forcinito y Victoria Basualdo (Eds.), *Transformaciones recientes en la economía argentina* (pp. 321-340). Buenos Aires: Prometeo.

Golbert, Laura (2010). *De la Sociedad de Beneficencia a los Derechos Sociales*. Buenos Aires: Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social.

Golbert, Laura y Emilio Tenti Fanfani (1994). Nuevas y viejas formas de pobreza en la Argentina. *Sociedad*, 4, 85-103.

Gorelik, Adrián (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultura y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gorodischer, Julián (15 de febrero de 2015). La villa, una usina de negocios rentables. *Página 12*. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-47342-2005-02-15.html

Gras, Carla y Valeria Hernández (Coord.) (2009). *La Argentina rural. De la agricultura familiar a los agronegocios*. Buenos Aires: Biblos.

Gras, Carla y Valeria Hernández (2016a). *Radiografía del nuevo campo argentino. Del terrateniente al empresario transnacional*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gras, Carla y Valeria Hernández (2016b). Modelos de desarrollo e innovación tecnológica: una revolución conservadora. *Mundo Agrario*, *17*(36), 1-27.

Harvey, David (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.

Heredia, Mariana (2001). La hechura de la política económica. Los economistas, la Convertibilidad y el modelo neoliberal. En Alfredo Pucciarelli, *Los años de Menem. La construcción del orden neoliberal* (pp. 179-220). Buenos Aires: Siglo XXI.

Herzer, Hilda, María Mercedes Di Virgilio, María Carla Rodríguez y Adriana Redondo (2008). ¿Informalidad o informalidades? Hábitat popular e informalidades urbanas en áreas urbanas consolidadas (Ciudad de Buenos Aires). *Pampa. Revista Interuniversitaria de Estudios Territoriales*, 4, 85-112.

Kessler, Gabriel (2000). Redefinición del mundo social en tiempos de cambio. Una tipología para la experiencia de empobrecimiento. En Maristella Svampa (Ed.), *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales* (pp. 25-50). Buenos Aires: UNGS-Biblos.

Kessler, Gabriel y Mercedes Di Virgilio (2008). La nueva pobreza urbana: dinámica global, regional y argentina en las últimas dos décadas. *Revista de la Cepal*, 95, 31-50.

Laval, Christian y Pierre Dardot (2013). *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Barcelona: Gedisa.

Lorey, Isabell (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Lvovich, Daniel (2000). Colgados de la soga. La experiencia del tránsito desde la clase media a la nueva pobreza en la ciudad de Buenos Aires. En Maristella Svampa (Ed.), *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales* (pp. 51-79). Buenos Aires: UNGS-Biblos.

Mancebo, Martha (2005). La sociedad argentina de los 90: crisis de socialización. En Daniel Filmus (Comp.), *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo* (pp. 177-199). Buenos Aires: Eudeba-Flacso.

Minujin, Alberto y Néstor López (1994). Nueva pobreza y exclusión. El caso Argentino. *Nueva Sociedad*, 131, 88-105.

Minujin, Alberto y Gabriel Kessler (1995). *La nueva pobreza en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.

Minujin, Alberto y otros (1995). *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina*. Buenos Aires: Losada.

Minujin, Alberto (1995). En la rodada. En Alberto Minujin y otros, *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina* (pp. 15-44). Buenos Aires: Losada.

Minujin, Alberto (2005). ¿La gran exclusión? Vulnerabilidad y exclusión en América Latina. En Daniel Filmus (Comp.), *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo* (pp. 53-77). Buenos Aires: Eudeba.

Mongin, Olivier (2006). *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós.

Moreno, María (2021). *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Literatura Random House.

Nahón, Cecilia (2010). Transformaciones económicas en la década del noventa en la Argentina: la consolidación de la valorización financiera. En Nicolás Arceo y Yamile Socolovsky (Eds.), *Desarrollo económico, clase trabajadora y luchas sociales en la Argentina contemporánea* (pp. 108-149). Buenos Aires: IEC-CONADU.

Nochteff, Hugo (1999). La política económica en la Argentina de los noventa. Una mirada de conjunto. *Época,* 1, 15-32.

Novaro, Marcos (Comp.) (2002). *El derrumbe político en el ocaso de la convertibilidad*. Buenos Aires: Norma.

Novaro, Marcos (2009). *Argentina en el fin de siglo. Democracia, mercado y nación (1983-2001).* Buenos Aires: Paidós.

Novaro, Marcos (2010). *Historia de la Argentina, 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Prévôt Schapira, Marie-France (2001). Fragmentación espacial y social: conceptos y realidades. *Perfiles Latinoamericanos*, 19, 33-56.

Prévôt Schapira, Marie-France y Rodrigo Cattaneo Pineda (2008). Buenos Aires: la fragmentación en los intersticios de una sociedad polarizada. *Revista Eure*, *XXXIV*(103), 73-92.

Pucciarelli, Alfredo (2011). *Los años de Menem. La construcción del orden neoliberal*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rodríguez, María Graciela (2015). *De fleteros a motoqueros. Los mensajeros de Buenos Aires y las espirales de sentido*. Buenos Aires: Editorial Gorla.

Sader, Emir y Pablo Gentili (Comps.) (2001). *La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social*. Buenos Aires: Eudeba.

Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Sarlo, Beatriz (1996). *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Argentina: Ariel.

Sarlo, Beatriz (2003). *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sarlo, Beatriz (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sassen, Saskia (1999). *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba.

Scavino, Dardo (1999). *La era de la desolación. Ética y moral en la Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Manantial.

Sidicaro, Ricardo (2011). *Los tres peronismos. Estado y poder económico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Solana, Pablo (2021). ¡Que se vayan todos! La democracia directa de las asambleas barriales. En Nadia Paola Fink, Florencia Vespignami, Pablo Solana y Martín Azcurra, *2001. No me arrepiento de este amor. Historias y devenires de la rebelión popular* (pp. 29-41). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Chirimbote.

Svampa, Maristella (2001). *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Biblos.

Svampa, Maristella (2002). Las nuevas urbanizaciones privadas. Sociabilidad y Socialización. La integración social "hacia arriba". En Luis Beccaria y otros, *Sociedad y Sociabilidad en la Argentina de los ´90* (pp. 55-90). Buenos Aires: Biblos-UNGS.

Svampa, Maristella (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Alfaguara.

Sztulwark, Diego (2019). *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

4. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE LA LITERATURA ARGENTINA DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

Acuña, Ezequiel (28 de junio de 2009). Pausa y volvemos. *Radar libros*.

Adur Nóbile, Lucas Martín (2018). *Vírgenes Cabeza* y *Cristos villeros*: reescrituras marginales del discurso católico en las obras de Leonardo Oyola y Gabriela Cabezón Cámara. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3, 36-56.

Adur. Lucas (2013). Una novela entre tiempos. *No Retornable*. Recuperado de https://www.no-retornable.com.ar/v14/nuevo/adur.html

Aguilar, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Alcívar Bellolio, Daniela (2016). Paisajes de la crisis, crisis de los afectos: *El aire* de Sergio Chejfec. *Anclajes*, *XX*(2), 1-16.

Alcívar Bellolio, Daniela (2017). Experiencias ajenas, recorridos compartidos: *Boca de lobo* de Sergio Chejfec. *Zama*, 9, 71-89.

Altinier, Rocío (2020). Neobarroso desde el conurbano: nuevos imaginarios del Gran Buenos Aires en una novela de Gabriela Cabezón Cámara. En Carolina Bartalini y Martín Alejandro Biaggini (Eds.), *Actas del Primer Simposio Internacional de Literaturas y Conurbanos* (pp. 78-88). Florencia Varela, Argentina: Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Altinier, Rocío (2021). *Un barroco miserable para disputar los clásicos*. Ponencia presentada en II Jornadas de Estudiantes Investigadorxs en Letras. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Arce, Rafael (noviembre-diciembre de 2011). El estilo es la historia. *Bazar Americano*. Recuperado de http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=367&tabla=resenas&que=ricci

Arnés, Laura, Lucía De Leone y María José Punte (Coords.) (2020). *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*: Vol. V. *Historia feminista de la literatura argentina.* Villa María: Eduvim.

Audran, Marie y Silvina Sánchez (2023). Introducción: Devenir monstruo, inventar las lenguas del cruce. Lecturas críticas sobre la narrativa argentina reciente. En Marie Audran y Silvina Sánchez (Coords.), *Devenir monstruo: Ensayos sobre narrativa argentina reciente* (pp. 9-50). Ensenada: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Avaro, Nora (2005). Salvador Benesdra, el gran realista. *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 36-46.

Berg, Edgardo (1998). Ficciones urbanas. *CELEHIS*, 10, 23-37.

Berg, Edgardo (2002). *Ficciones proletarias: literatura y ciudad en la literatura argentina de las últimas décadas*. Ponencia presentada en Terceras Jornadas de Investigación del Departamento de Letras. Facultad de Humanidades, Universidad de Mar del Plata, Mar del Plata.

Berg, Edgardo (2003). Signo de extranjería (mínimas sobre Sergio Chejfec). *CELEHIS*, 15, 87-107.

Berg, Edgardo (2007). Siete notas sobre la poética de Sergio Chejfec. *El Interpretador*, 32.

Berg, Edgardo (2009). Los relatos de la ciudad: papeles de trabajo. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 42.

Berg, Edgardo (2012). Sergio Chejfec: un estilo vagabundo y fuera de casa. En Mónica Bueno (Comp.), *La novela argentina: experiencia y tradición* (pp. 119-139). Buenos Aires: Corregidor.

Berg, Edgardo (2018). Una fabril maquinación. Restos y ruinas de una comunidad en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec. *ALEA*, *20*(2), 147-164.

Berg, Edgardo (2020). Signo de extranjería. Memoria, paseo y experiencia narrativa en Sergio Chejfec. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Bergero, Adriana (2002). Desindustrialización, espacio global y gestión colectiva en *Insomnio* de Marcelo Cohen. *Hispamérica*, 93, 35-48.

Cabezas, Oscar (2013). Sergio Chejfec: el predominio religioso de la deuda. En Oscar Cabezas, *Postsoberanía. Literatura, política y trabajo* (pp. 247-281). Adrogué: Ediciones La Cebra.

Capdevila, Analía (2004). *Roberto Arlt: por un realismo visionario (La figuración de la violencia política en Los siete locos - Los Lanzallamas)*. Ponencia presentada en Simposio Moderne in den Metropolen: Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium, Buenos Aires-Berlin.

Capelli, Matías (2013). Reseña: *Lumbre*, de Hernán Ronsino. *Los Inrockuptibles*. Recuperada de https://medium.com/los-inrockuptibles/rese%C3%B1a-lumbre-de-hern%C3%A1n-ronsino-7f49247db4ed

Carbone, Rocco y Ana Ojeda (2010). Estallidos: de la democracia a la depresión. En Rocco Carbone y Ana Ojeda (Comp.), *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*: Vol. 7. *Literatura argentina siglo XX* (pp. 11-56). Buenos Aires: Paradiso.

Caresani, Rodrigo Javier (2012). Nuevos realismos en la escena literaria argentina: Fabián Casas versus Martín Rejtman. *Texturas*, 12, 111-128.

Catalin, Mariana (2013). ¿Para qué *sirve* el realismo hoy (en el final)? Sobre *Boca de lobo* y *Rabia*. En Sandra Contreras (Ed.), *Realismos, cuestiones críticas* (pp. 121-152). Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones.

Catalin, Mariana (2014). *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec y Babel*. Rosario: Fiesta E-diciones.

Chejfec, Sergio (2005). *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma.

Chiani, Miriam (1996). Escenas de la vida postindustrial. Sobre *El fin de lo mismo* de Marcelo Cohen. *Orbis Tertius*, 1, 117-129.

Chiani, Miriam (1998): "Ese algo tuyo, eso tan tuyo". Sobre *Inolvidables veladas* de Marcelo Cohen. *Tramas, para leer la literatura argentina*, *V*(9), 166-174.

Chiani, Miriam (1999). Sociedad posindustrial, memoria e identidad. Sobre Marcelo Cohen. *Cuadernos Angers-La Plata*, 3, 77-88.

Chiani, Miriam (2001a). La "fiesta seminal de las palabras". Sobre Marcelo Cohen. En María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll (Eds.), *Actas del Congreso Internacional Fin(es) de Siglo y Modernismo* (Vol. II) (pp. 719-724). Palma, Islas Baleares: Universitat de les Illes Balears.

Chiani, Miriam (2001b). Represión, exilio, utopía y contrautopía. Sobre Marcelo Cohen. *Orbis Tertius*, 8, 21-32.

Chiani, Miriam (2010). Cuando el narrador escucha. Sobre Marcelo Cohen. *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, *CLXXXVI*(2), 105-119.

Chiani, Miriam (2012). *Cuando el narrador escucha. Sobre la presencia de la música en los textos críticos y narrativos de Marcelo Cohen (1973-2008)* (Tesis doctoral), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Ensenada, Argentina. Recuperada de https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.764/te.764.pdf

Chiani, Miriam y Anahí Mallol (2022). Los Feminismos en la literatura y en la crítica literaria. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, *11*(26), 46-61.

Cohen, Marcelo (2006). Prosa de Estado y estados de la prosa. *Otra Parte*, 8, 1-8.

Contreras, Sandra (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Contreras, Sandra (2004). César Aira: vueltas sobre el realismo. *César Aira: une révolution. Tigre*, 3, 27-39.

Contreras, Sandra (2005a). En torno al realismo. *Confines*, 17, 19-31.

Contreras, Sandra (2005b). Realismos, jornadas de discusión. *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 7-13.

Contreras, Sandra (2006). Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea. *Orbis Tertius*, 12.

Contreras, Sandra (2011). Economías literarias en algunas ficciones argentinas del 2000 (Casas, Incardona, Cucurto y Mariano Llinás). *Orbis Tertius*, 17.

Contreras, Sandra (Ed.) (2013). *Realismos, cuestiones críticas*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones.

Contreras, Sandra (2018). *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra.

Cortés-Rocca, Paola (2011). Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas. *Revista Hispánica Moderna*, *64*(1), 39-48.

Cortés-Rocca, Paola (2014). La villa: política contemporánea y estética. *Revista de Estudios Hispánicos*, 1, 183-199.

Cortés-Rocca, Paola (2016). Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas. *Telar*, 16, 42-56.

Cortés-Rocca, Paola (2018). Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio. En Jorge Monteleone (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. 12. Una literatura en aflicción* (pp. 217-238). Buenos Aires: Emecé.

Crespi, Maximiliano (24 de agosto de 2013). Una novela síntesis. *Revista Ñ*.

Crespi, Maximiliano (2020). Ronsino: la vaca atada. En Maximiliano Crespi, *Tres realismos. Literatura argentina del siglo XXI* (pp. 77-84). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Nudista.

Crisorio, Bruno y Silvina Sánchez (2020). Las piedras sobre el borde del círculo. Disquisiciones sobre *La cámara lúcida* de Roland Barthes y sus posibles vínculos con *Fotos tuyas* de Inés Ulanovsky. *Estudios de Teoría Literaria*, *9*(19), 155-167.

Dalmaroni, Miguel (2001). El fin de lo otro y la disolución del fantástico en un relato de Marcelo Cohen. *Cuadernos Angers-La Plata*, 4, 83-96.

Dalmaroni, Miguel (2002). El imperativo y sus destiempos. *Anclajes*, *VI*(6), 441-468.

Dalmaroni, Miguel (2007). La desproporción. Sobre las novelas de López Brusa y Becerra. *Katatay*, 5, 16-21.

De Diego, José Luis (2007). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen.

De Leone, Lucía (2020). La pampa errante. Un trayecto de desobediencias. En Laura Arnés, Lucía De Leone y María José Punte (Coords.), *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*: Vol. V. *Historia feminista de la literatura argentina* (pp. 187-216). Villa María: Eduvim.

Decock, Pablo (2010). Big Bang y aporías del final en el barrio de César Aira. En Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (Eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (pp. 399-419). Bern: Peter Lang,

Delgado, Sergio (2005). El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual. *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 47-67.

Domínguez, Nora (2001). Subjetividades en peligro, subjetividades peligrosas. En María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll (Eds.), *Actas del Congreso Internacional Fin(es) de Siglo y Modernismo* (Vol. I) (pp. 547- 552). Palma, Islas Baleares: Universitat de les Illes Balears.

Domínguez, Nora (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Domínguez, Nora (2012). *Gabriela Cabezón Cámara: un barroso femenino*. Ponencia presentada en XXV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Domínguez, Nora (2013). Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres. *Aletria*, *23*(1), 137-147.

Domínguez, Nora (2014a). Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara. *Cuadernos LIRICO*, 10.

Domínguez, Nora (2014b). La trilogía de Gabriela Cabezón Cámara: entre el enclave formal y la sedición de los cuerpos. *Boletín de la Biblioteca del Congreso Nacional*, 128.

Drucaroff, Elsa (2006). Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto* de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes. *El interpretador*, 27.

Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Drucaroff, Elsa (21 de diciembre de 2015). La pulsión de inventar mito. *Página 12*.

Drucaroff, Elsa (2018). El quiebre en la posdictadura: narrativas del sinceramiento. En Jorge Monteleone (Dir.), *Una literatura en aflicción*: Vol. 12*. Historia crítica de la literatura argentina* (pp. 287-315). Buenos Aires: Emecé.

Eltit, Diamela (2000). La noche boca de lobo. *Boletín 8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 171-174.

Enriquez, Mariana (2020). *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Estrin, Laura (1999). *César Aira. El Realismo y sus Extremos*. Argentina: Ediciones del Valle.

Fabry, Geneviève, Ilse Logie y Pablo Decock (Eds.) (2010). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang.

Ferman, Claudia (2009). Del post-trabajo a la post-literatura: los nuevos crueles en la narrativa centroamericana reciente. En Gabriela Baeza Ventura y Marc Zimmerman (Coords.), *Estudios culturales centroamericanos en el nuevo milenio*. San José: Editorial UCR. Recuperado de http://istmo.denison.edu/n08/articulos/post_trabajo.html

Fernández Gómez, Sandra (2013). De mendigos y linyeritas (o cómo no entender la miseria según César Aira). Adriana Astutti, Irina Garbatzky y Javier Gasparri (Coords.), *Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario, Argentina: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Rosario.

Fernández, Nancy (2012). César Aira. El punto de inicio. En Mónica Bueno (Comp.), *La novela argentina: experiencia y tradición* (pp. 97-117). Buenos Aires: Corregidor.

Fernández, Nancy (2018). Violencia, política y escritura. Gabriela Cabezón Cámara. *Mora*, 24, 111-119.

Fernández, Nancy (2022). Sociedades extintas. Violencia y pobreza en *La villa* de César Aira y *Rabia* de Sergio Bizzio. *CELEHIS*, 43, 127-140.

Fidalgo, Damián (2011). Pequeño curso intensivo para leer autobiografías ignotas, desconocidas e incompletas y no claudicar en el intento. *Letras UNSAM*.

Filc, Judith (2003). Textos y fronteras urbanas: palabra e identidad en la Buenos Aires contemporánea. *Revista Iberoamericana*, 202, 183-197.

Forastelli, Fabricio (2007). *Lo pobre lindo: marginalización, criminalización y discriminación*. Ponencia presentada en II Congreso Internacional y VII Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica. Centro Cultural Bernardino Rivadavia, Rosario.

Forastelli, Fabricio (2009). Tema y motivo en los protocolos para la configuración del tema de la pobreza en la crítica literaria argentina. *Revista Arena*, 1-13.

Forastelli, Fabricio (2010). Protocolos críticos y estéticos en la configuración del tema de la pobreza en la literatura argentina: lo pobre lindo. *Filología*, XLII, 213-228.

Garramuño, Florencia (2007). La ironía de la diferencia social. Sobre *Rabia*, de Sergio Bizzio. *Katatay*, 5, 46-48.

Gasparini, Sandra (1997). Control y fuga. Sobre *Inolvidables veladas* de Marcelo Cohen. En *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana* (pp. 281-288). Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispánica, Universidad de Buenos Aires.

Ghigliotto, Galo (21 de enero de 2014). *Lumbre*, la tercera novela de Hernán Ronsino. *El Mostrador*.

Giachetti, Bruno (2010). Al margen de la ley. Representaciones de la marginalidad en la literatura argentina: Espacios sociales, marcos de legalidad y violencia. En *Actas del IV Congreso Internacional de Letras* (pp. 1945-1950). Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Giordano, Alberto (2011). Tal vez un movimiento. Sobre *En la pausa* de Diego Meret. En Alberto Giordano, *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico* (pp. 41-57). Rosario: Beatriz Viterbo.

González, Cecilia (2012). La desclasificación de los cuerpos: formas estéticas y políticas de la utopía en *Barbie también puede eStar triste* de Albertina Carri y *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara. *Mora*, 1, 63-75.

Gordon, Rocío (2011). Cine y literatura en Martín Rejtman: estética de la inercia y contemporaneidad. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 73, 289-305.

Gordon, Rocío (2014). Detenerse *En la pausa*, abrir la escritura: experiencia y tiempos desarticulados en la novela de Diego Meret. *Kamchatka*, 4, 477-493.

Gordon, Rocío (2017). *Narrativas de la suspensión, una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentino*. Buenos Aires: Libraria.

Gramuglio, María Teresa (2002). El realismo y sus destiempos en la literatura argentina. En María Teresa Gramuglio (Dir.), *El imperio realista:* Vol. 6. *Historia crítica de la literatura argentina* (pp. 15-38). Buenos Aires: Emecé.

Guerra, Juan José (2015). La narración de la memoria en *Lumbre* de Hernán Ronsino. En Mariana Catalin, Cristian Molina y Julia Musitano (Coords.), *Actas del IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario, Argentina: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

Guerra, Juan José (2020). Trabajo y escritura en *Boca de lobo* de Chejfec y *La mendiga* de Aira. *El taco en la brea*, 12, 85-93.

Guerra, Juan José (2022). Melancolía y espectralidad en *Boca de lobo* de Sergio Chejfec. *RECIAL*, *XIII*(22), 253-269.

Hammerschmidt, Claudia (2013). La realidad en añicos o la figuración literaria de Buenos Aires entre desrealización, virtualización e inversión. *Amerika*, 9.

Hernaiz, Sebastián (2006). Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre. *El interpretador*, 29.

Horne, Luz (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Huergo, Damián (27 de octubre de 2013). Aquella solitaria vaca. *Radar Libros*. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5158-2013-10-27.html

Jacovkis, Natalia (2006). La ciudad neoliberal en la novela negra argentina: *Puerto Apache*, de Juan Martini. *Ciberletras*, 15.

Jajamovich, Guillermo (2007). Literatura y ciudad pos-expansiva en *El Aire* de Sergio Chejfec. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, 2.

Jajamovich, Guillermo (2008). La ciudad del business: literatura y ciudad en *Puerto Apache* de Juan Martini. *Question*, *1*(18), 1-10.

Kogan, Marina (2006). Narraciones post 2001: avatares del realismo inverosímil. *El interpretador*, 29.

Kohan, Martín (2002). Partir sin partir del todo. *Todavía*, 1.

Kohan, Martín (2005). Significación actual del realismo críptico. *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 24-35.

Kohan, Martín (abril-mayo de 2008). ¿Escritura de lo social? Sobre la novela *Boca de lobo* de Sergio Chejfec. *BazarAmericano*.

Korn, Guillermo (2010). "Si habrá crisis, bronca y hambre…". Literaturas urbanas. Rocco Carbone y Ana Ojeda (Comp.), *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*: Vol. 7. *Literatura argentina siglo XX* (pp. 256-267). Buenos Aires: Paradiso.

Kreplak, Inés (2020). De intrusas a mujeres ardientes. Narraciones sobre feminicidios. En Arnés, Laura, Lucía De Leone y María José Punte (Coords.), *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*: Vol. V. *Historia feminista de la literatura argentina* (pp. 151-173). Villa María: Eduvim.

Laera, Alejandra (2012a). Bestias, basura, vida (en la narrativa de Sergio Chejfec). *Cuadernos de Literatura*, 31, 105-117.

Laera, Alejandra (2012b). Los trabajos: creación y escritura en *Boca de lobo* y otras novelas. En Dianna C. Niebylski, *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos* (pp. 201-218). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Laera, Alejandra (2014). Entrar a la feria: el valor de la literatura para los escritores argentinos contemporáneos. *Cuadernos del CILHA*, *15*(2), 21-37.

Laera, Alejandra (2016). Más allá del dinero: ficciones del trabajo en la Argentina contemporánea y la fetichización del escritor. *Badebec*, *6*(11), 158-173.

Lafosse, Juan Pablo (2006). Literatura y crisis. Nuevos modos de representación en los años cero. El interpretador, 29.

Lastero, Lucila Rosario (2014). Vacas y colectivos. Convivencia de campo y ciudad en *Lumbre*, de Hernán Ronsino. En Aymará Cora De Llano (Coord.), *Actas del V Congreso CELEHIS de Literatura* (pp. 1301-1308). Mar del Plata, Argentina: Universidad Nacional de Mar del Plata.

Ledesma, Germán (2012). Repetición y diferencia: los modos de la invasión en Juan Diego Incardona y la literatura del peronismo clásico. *Orbis Tertius*, 18.

Ledesma, Germán (2013). Literatura y televisión en *Rabia* de Sergio Bizzio. *Revista de Lengua y Literatura*, 36, 79-85.

Ledesma, Germán Abel y María Celia Vázquez (2012). Territorialidad y lengua política en la literatura de Juan Diego Incardona. *Taller de Letras*, 51, 255-269.

Liesbeth, François (2015). *Andares vacilantes. Caminata y espacio en la obra narrativa de Sergio Chejfec* (Tesis doctoral). Universidad de Lovaina, Lovaina.

Liesbeth, François (2018). *Andares vacilantes. La caminata en la obra narrativa de Sergio Chejfec*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Link, Daniel (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma.

Lo Presti, Flavio (16 de noviembre de 2015). La figura en el tapiz. *La Voz, Suplemento Cultura*.

Logie, Ilse (2008). Avatares de un mito: manifestaciones del apocalipsis en la literatura rioplatense contemporánea: el caso de *Insomnio* de Marcelo Cohen. En Perla Petrich, Julio Premat, María Llombart (Coords.), *Actas del coloquio Les sujets contemporains et leurs mythes en Espagnes et en Amérique latine*. Paris, Francia: Editorial Traverses.

Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Mallol. Anahí (2004). Hacia una subjetividad pop: poesía, ficción y sujeto en algunas poetas argentinas. *Cuadernos del Sur. Letras*, 34, 1-13.

Mallol, Anahí (2016). El sujeto y su otro en la poesía argentina de estos tiempos. *RILL Nueva Época*, *21*(1-2), 31-42.

Mallol, Anahí (2018a). La performance de género como poética activa: de los poemas a la narrativa de Marina Mariasch. *RILL Nueva Época*, 26, 45-67.

Mallol, Anahí (2018b). *Ser mujer, ser poeta en la Argentina: de los 80 a los 90*. Ponencia presentada en Simposio de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana "Cuestiones en torno a género y canon en la poesía hispanoamericana". Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Maradei, Guadalupe (2018). Ficciones posdictadura: la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara. En Dieter Ingenschay (Ed.), *Eventos del deseo: sexualidades minoritarias en las culturas-literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX* (pp. 123-140). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Veuvert.

Marguch, Juan Francisco (2013). Coger y comer. Dos economías de lo común en *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara. *Lectures du genre*, 10, 93-101.

Marguch, Juan Francisco (2014). *La Virgen Cabeza*: el "barroco miserable" y los procesos de singularización. En Miguel Vedda y Juan Pablo Moris (Comps.), *Actas del VI Congreso Internacional de Letras* (pp. 2042-2045). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Maristain, Mónica (19 de septiembre de 2014). Entrevista: Con *Lumbre*, cierra Hernán Ronsino su trilogía sobre Argentina. *sinembargo.mx*. Recuperada de https://www.sinembargo.mx/19-09-2014/1120552

Martinez, Luciana (2013). Marcelo Cohen. Las fundaciones de la ciencia ficción. *Orbis Tertius*, 19, 39-49.

Masiello, Francine (2001). *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma.

Masiello, Francine (2020). Movimientos, afectos, sensaciones: para abordar la violencia del neoliberalismo. En Arnés, Laura, Lucía De Leone y María José Punte (Coords.), *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*: Vol. V. *Historia feminista de la literatura argentina* (pp. 175-183). Villa María: Eduvim.

Minici, Flor (2020). En medio de descartes. Lo precario entre la vida y la muerte. En Arnés, Laura, Lucía De Leone y María José Punte (Coords.), *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*: Vol. V. *Historia feminista de la literatura argentina* (pp. 119-136). Villa María: Eduvim.

Monteleone, Jorge (2018). Introducción. En Jorge Monteleone (Dir.), *Una literatura en aflicción*: Vol. 12. *Historia crítica de la literatura argentina* (pp. 7-14). Buenos Aires: Emecé.

Moreno, María (2014). *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mardulce.

Muñiz, María Gabriela (2008). Villas de emergencia: lugares generadores de utopías urbanas. *Ciberletras*, 20.

Muñiz, María Gabriela (2009). Protagonismo villero: la nueva fisonomía de una Buenos Aires marginal en la segunda mitad del siglo XX. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.

Néspolo, Jimena (2013). Representaciones de la religiosidad popular en la novela argentina reciente. *Gramma*, *24*(50), 125-135.

Niebylski, Dianna C. (Ed.) (2012). *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Oeyen, Annelies (2008). *La vuelta de la barbarie en El aire de Sergio Chejfec*. Ponencia presentada en Lieux et figures de la barbarie. Université Lille 3, Lille.

Oeyen, Annelies (2010). Imágenes de la barbarie en "La ilusión monarca" de Marcelo Cohen". Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (Eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (pp. 257-267). Bern: Peter Lang.

Oeyen, Annelies (2011). *Escrituras del derrumbe. Ciudades posapocalípticas: Marcelo Cohen y la narrativa argentina posdictatorial* (Tesis doctoral). Universiteit Gent, Bélgica.

Olmos, Ana Cecilia (2008). *Acerca de la representación del margen*. Ponencia presentada en XI Congreso Internacional de ABRALIC. Universidad de São Paulo, São Paulo.

Pérez Calarco, Martín Ignacio (2010). La parábola de la utopía: experiencia generacional en la narrativa de Fabián Casas y Martín Rejtman. En *Actas del IV Congreso Internacional de Letras* (pp. 1837-1842). Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Pérez Calarco, Martín Ignacio (2011). Intersecciones entre la narrativa de Fabián Casas y Martín Rejtman o la educación sentimental de una generación. *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 25.

Pons, María Cristina (2009). Neoliberalismo y literatura en Argentina: entre una retórica mercenaria y la autonomía de un arte crítico. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 41.

Pron, Patricio (2009). La reinvención de lo nuevo: la literatura argentina después de 2001. Recuperado de http://patriciopron.blogspot.com.ar/2009/03/la-reinvencion-de-lo-nuevo-la.html

Quintana, Isabel (2007). Saquear la experiencia: memoria e identidades amenazadas. *IPOTESI*, *11*(2), 145-152.

Quintana, Isabel (2012a). Ficciones de lo *(in)humano*: biopolítica, ciencia ficción y fantástico. *Revista Iberoamericana*, 238-239, 367-387.

Quintana, Isabel (2012b). *Geografías, emociones y literatura*. Ponencia presentada en XXV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Quintana, Isabel (2016). Afectos, desintegración e identidades amenazadas. *Revista Iberoamericana*, *LXXXII*(257), 775-792.

Quintana, Isabel (2020). Lo residual como gesto crítico: un porvenir de los restos. En Arnés, Laura, Lucía De Leone y María José Punte (Coords.), *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*: Vol. V. *Historia feminista de la literatura argentina* (pp. 137-149). Villa María: Eduvim.

Reati, Fernando (2005). Fracturas y discontinuidades de Buenos Aires en el cine y la ficción de la década de 1990: *Mala época* y *Vivir afuera*. *Signos Literarios*, 2, 135-149.

Reati, Fernando (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.

Rezzónico, Sabrina (2012). *Emergencia y transgresión: poética del conurbano bonaerense en Rock barrial de Juan Diego Incardona*. Ponencia presentada en III Jornadas de Literatura Argentina: Del centro a los márgenes: nuevos abordajes a la figura del marginal en la literatura argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Ricci, Paulo (septiembre-octubre de 2013). La vaca atada. *Bazar Americano*. Recuperado de http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=367&tabla=resenas&que=ricci

Rios, Marina Cecilia (2014). Dispositivo de lectura en *La villa* de César Aira y *Los fantasmas del masajista* de Mario Bellatin: cuerpos, escritura y performance. *Badebec*, *4*(7), 42-60.

Rodríguez Carranza, Luz (2009a). Sonidos del silencio. Realismos de principios de siglo. *Boletim de Pesquisa NELIC*, *9*(14), 4-21.

Rodríguez Carranza, Luz (2009b). El efecto Duchamp. *Orbis Tertius*, 15.

Rodríguez, Fermín (1995). El testamento de O'Jaral. *Espacios*, 17, 80-82.

Rodríguez, Fermín (25 de agosto de 2015). Linaje de novelas que exigen justicia. *Revista Ñ*.

Rodríguez, Fermín (2016a). Cuerpo y capitalismo: el trabajo de la violencia y el miedo. *Estrategias. Psicoanálisis y salud mental*, 4, 43-46.

Rodríguez, Fermín (2016b). Hacer vivir afuera. En la frontera de la vida. *Badebec*, 11, 22-41.

Rodríguez, Fermín (2017). César Aira y la novela de la crisis. *Revista Hispánica Moderna*, *70*(2), 179-195.

Rodríguez, Fermín (2018). La imaginación de la crisis. Señales de vida en el fin de la historia. En Jorge Monteleone (Dir.), *Una literatura en aflicción*: Vol. 12. *Historia crítica de la literatura argentina* (pp. 239-263). Buenos Aires: Emecé.

Rodríguez, Fermín (2019). La niña proletaria y el lobo: trabajo vivo y literatura en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, *II*(1), 33-53.

Rodríguez, Fermín (2021). Señales de vida. Una introducción. *Estudios de Teoría Literaria*, *10*(23), 34-45.

Rodríguez, Fermín (2022). *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*. Villa María: Eduvim.

Rodríguez, María Graciela (2015). *De fleteros a motoqueros. Los mensajeros de Buenos Aires y las espirales de sentido*. Buenos Aires: Editorial Gorla.

Rogna, Juan Ezequiel (2017). Cultura popular barrial y épica peronista en la nueva narrativa argentina: un recorrido crítico por la saga matancera de Juan Diego Incardona. *Antares*, *9*(17), 50-66.

Rolle, Carolina (2017). *Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Ronsino, Hernán (2017). *Notas de campo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Excursiones.

Rubino, Atilio Raúl (2014). Literatura/cine: el cuerpo y la sexualidad en los textos culturales de Doris Dörrie y Martín Rejtman. *TRANS-Revue de littérature générale et comparée*, 17.

Rubino, Atilio Raúl (2015). Sexualidades en fuga: cuerpo e identidad en la literatura y el cine de Martín Rejtman. *Saga. Revista de Letras*, 3, 1-18.

Rubino, Atilio Raúl (2019). El sinsentido como resistencia. Zombies, cyborgs y fantasmas en *Literatura y otros cuentos* de Martín Rejtman. *Orbis Tertius*, 29.

Rubino, Atilio Raúl (2021). Hacia un archivo de sentimientos maricas. Una lectura del cine de Martín Rejtman y Marco Berger. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 18, 399-416.

Rubino, Atilio Raúl (2022). Cuerpo, técnica y biopolítica en *Los guantes mágicos* de Martín Rejtman. *ESCENA. Revista de las artes*, *81*(2).

Ruisánchez Serra, José Ramón (2006). Heterotopías: imaginación política y espacio en Piglia y Aira. *Signos Literarios*, 3, 43-60.

Ruiz, Carolina (2017). Cuerpos y literatura disidente. *La Virgen Cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara. *Badebec*, *6*(12), 352-365.

Sager, Valeria (2013). La garantía de la lógica. El realismo de Aira y la magia de Borges. En Sandra Contreras (Ed.), *Realismos, cuestiones críticas* (pp. 81-98). Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones.

Sager, Valeria (2014). *El punto en el tiempo: Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira* (Tesis doctoral). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Ensenada. Recuperada de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44384

Sager, Valeria (2021). *El punto en el tiempo: Gran obra y realismo de Juan José Saer y César Aira*. La Plata: EME.

Saítta, Sylvia (2004). La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003). En Marcos Novaro y Vicente Palermo (Comps.), *La historia reciente. Argentina en democracia* (pp. 239-269). Buenos Aires: Edhasa.

Saítta, Sylvia (2006). La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX. *Revista Nuestra América*, 2, 89-102.

Sánchez, Maximiliano (2012). Ecos de Marx en *Boca de lobo*. En Dianna Niebylski (Ed.), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos* (pp. 191-200). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Sánchez, Silvina (2014). Repensar la cultura: Williams. En Miriam Chiani (Dir.), *Cuadernos de Teoría* (pp. 195-225). La Plata: Al Margen.

Sánchez, Silvina (2023). “Me arrimo al fuego y relumbro”. Mujeres monstruosas en la literatura de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enriquez. En Marie Audran y Silvina Sánchez (Coords.), *Devenir monstruo: Ensayos sobre narrativa argentina reciente* (pp. 429-462). Ensenada: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Sarlo, Beatriz (1990). Basuras culturales, simulacros políticos. *Punto de vista*, 37, 14-17.

Sarlo, Beatriz (2003). Plano, repetición: Sobreviviendo en la ciudad nueva. En Alejandra Birgin y Javier Trímboli (Comp.), *Imágenes de los noventa* (pp. 125-149). Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Sarlo, Beatriz (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sarlo, Beatriz (2012). *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce.

Sassi, Hernán (2005). *La última vuelta de Bizzio: la novela de fantasmas realista*. Ponencia presentada en Jornadas de Discusión "Realismos". Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

Sbdar Kaplan, Julieta (2017). *Un follaje que le va ganando espacio al recuerdo: el cuerpo del relato en Lumbre de Hernán Ronsino*. Ponencia presentada en I Jornadas Internacionales Cuerpo y Violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Scarcella, Daniel y Andrea Torrano (2021). La fiesta de los monstruos en *La Virgen Cabeza* y *Yanara* de Gabriela Cabezón Cámara. *Itinerarios*, 33, 45-63.

Schettini, Ariel (2006). Oscaldo Lamborghini, la Argentina como representación. *El interpretador*, 22.

Selgas, Gianfranco (2017). Una promesa imposible: Fronteras geográficas y corporales en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec. *Moderna Språk*, *111*(1), 156-172.

Semilla Durán, María (2023). Formas y sentidos de lo monstruoso en los relatos de Mariana Enriquez. En torno a los cuerpos: brujas y embrujadas. En Marie Audran y Silvina Sánchez (Coords.), *Devenir monstruo: Ensayos sobre narrativa argentina reciente* (pp. 393-428). Ensenada: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Speranza, Graciela (2005). Por un realismo idiota. *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 14-23.

Speranza, Graciela (2006). César Aira, literatura "ready-made". En Graciela Speranza, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (pp. 289-315). Barcelona: Anagrama.

Stegmayer, María (2009). Zonas de inquietud. Violencia, espacio y escrituras en América Latina. Ponencia presentada en V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Steimberg, Alejo (2010). El postapocalispsis rioplatense de Marcelo Cohen. Una lectura de *Donde yo no estaba*. En Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (Eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (pp. 245-255). Bern: Peter Lang.

Tabarovsky, Damián (2013). La villa maravillosa (la revelación de César Aira). *Informe Escaleno*.

Thomaz, Paulo César (2009). *O dilaceramento da experiência. As poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec* (Tesis doctoral). Universidad de São Paulo, São Paulo.

Torrano, Andrea (2023). La común-unidad de monstruos en la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara. En Marie Audran y Silvina Sánchez (Coords.), *Devenir monstruo: Ensayos sobre narrativa argentina reciente* (pp. 261-284). Ensenada: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Tozzi, Liliana (2015). Polifonías del margen: *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara y *King* (1999), de John Berger. En Graciela Cariello y otros (Comps.), *Tramos y Tramas V. Culturas, lenguas, literaturas e interdisciplina. Estudios Comparativos* (pp. 421-428). Rosario: Laborde Libros Editor.

Tozzi, Liliana (2017). Representaciones del espacio urbano y configuraciones identitarias en la literatura argentina del siglo XXI. *Visitas al Patio*, 11, 69-87.

Vanoli, Hernán y Diego Vecino (2009). Subrepresentación del conurbano bonaerense en la "nueva narrativa argentina". *Apuntes de Investigación*, 16/17, 259-274.

Vázquez, Karina Elizabeth (2008). Trabajo y literatura: el topos de la mujer obrera en la narrativa argentina del siglo XX. *El interpretador*, 34.

Vitagliano, Miguel (2007). Clase sobre *La villa* de César Aira en la cátedra Teoría Literaria III. Secretaría de Publicaciones del CEFyL, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Zarza, Gastón (2020). La villa como espacio del conurbano en la narrativa argentina pos-2001 y el surgimiento de la distopía. En Carolina Bartalini y Martín Alejandro Biaggini (Eds.), *Actas del Primer Simposio Internacional de Literaturas y Conurbanos* (pp. 70-77). Florencia Varela, Argentina: Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Zubieta, Ana María (Comp.) (2003). *Pobreza, exclusión y marginalidad. Representación en literatura y artes visuales*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.

Zubieta, Ana María (2008). Las tramas del ocio y el tiempo libre. La presencia de los medios. En Wolfram Nitsch, Matei Chihaia y Alejandra Torres (Eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna* (pp. 357-364). Köln: Universitäts-und Stadtbibliothek Köln.