

Maria Alejandra Minelli y Griselda Fanese (Ed.)  
Representaciones y sujet\*s. Discursos sociales y expresiones estéticas  
1ª. Edición. - Córdoba: Alción Editora 2012  
298 p.; 15 x 21 cm.

ISBN : 978-987-646-337-9

1. Ensayo. I. Título  
CDD A864

## Representaciones y sujet\*s Discursos sociales y expresiones estéticas

## Relatos literarios (Argentina 1981-2008)<sup>1</sup>

María Alejandra Minelli (UNCo)

*En su papel de promesa, la literatura es ese horizonte sinuoso, espiralado en el que el pensamiento se redime de sus limitaciones.*

César Aira

Las páginas que siguen exploran la emergencia literaria de sujetos que cobran relieve a través de la experiencia pública y pasan a los discursos literarios como personajes. Integran una zona de la literatura argentina que atiende intensamente a lo real y que señala insistentemente esa inclinación incorporando esas figuras de sujetos sociales sobresalientes. Se trata de un eje de lectura que intenta revisar algunos modos de representación literaria que atraviesan estos textos e inciden en la manera en que serán leídos y en que circularán en la imaginación pública argentina.

Desde fines del período dictatorial a lo que va del siglo XXI, en el ámbito de la literatura argentina fueron apareciendo nuevos rasgos en las representaciones de sujetos sociales<sup>2</sup> ya existentes (militantes peronistas, trabajadores, inmigrantes, etc.) y también se manifestó la emergencia de nuevos sujetos claramente perfilados (los desaparecidos, los Hijos y los ex combatientes). En esos textos se compone un espacio-tiempo cultural, en el que se desgranar las historias de aquellos sujetos que —por reiterar en hechos y caracteres algunas de las variables peculiares de una época—

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca parcialmente en la investigación correspondiente a la Beca Nacional del Fondo Nacional de las Artes (2010) para el proyecto "Representación literaria e imaginación pública, del 2001 al Bicentenario".

<sup>2</sup> A los fines de esta exposición, utilizo la denominación "sujetos sociales" en un sentido amplio que deja en suspenso la problematización de la categoría y abarca la designación de un conjunto de individuos cuya identidad grupal se trama —en estos textos literarios— a partir de su participación en una experiencia histórica (desaparecidos en la dictadura militar, ex combatientes de Malvinas, militancia, trabajadores, inmigrantes, etc.).

se vuelven sujetos sociales representativos de ese espacio tiempo cultural<sup>3</sup>.

Aunque una perspectiva de trabajo como la presente (y el corpus elegido) podría traer la remembranza de aquella noción condensada por Engels respecto al realismo -"la representación exacta de los caracteres típicos en circunstancias típicas"-, sin embargo es una perspectiva que no se desentiende de la problematización que implica la noción de representación realista, porque el corpus así lo promueve y porque este fue uno de los más nítidos ejes de discusión del campo literario argentino durante la primera década del XXI<sup>4</sup>. En particular, la discusión cobró mayor visibilidad a partir de los argumentos que Miguel Dalmaroni desplegó en la presentación del volumen "El imperio realista" coordinado por María Teresa Gramuglio para la *Historia crítica* dirigida por Noé Jitrik. En ese volumen, Gramuglio había puntualizado que el realismo literario moderno "aspira a alcanzar una representación verosímil a partir de los medios y técnicas siempre renovados que le brinda, en su ya larga trayectoria, la evolución interna de la literatura misma en su interacción con los cambios en todos los planos del pensamiento y de la vida cultural y social" (Gramuglio, 2002: 23).

El problema discutido, claro está, no es nuevo, ya Ana María Barrenechea -hace más de 20 años<sup>5</sup>- había formulado algunas observaciones respecto a las variaciones del realismo:

Ante la crisis del contrato mimético, los escritores pueden inclinarse a la antirreferencialidad o bien decidirse por una suprarreferencialidad que, cuestionando la mimesis novecentista y la confianza que su realismo tenía en las relaciones lenguaje-literatura-

<sup>3</sup> Utilizo la expresión espacio-tiempo cultural empleada por William Rowe, quien resalta el provecho de "seleccionar un punto de entrada que manifieste y haga visibles algunos de los procesos por los que los varios espacio-tiempos culturales se van constituyendo como tales" (Rowe, 1996:28)

<sup>4</sup> Testimonio de este debate son los trabajos de Miguel Dalmaroni (2002), Sandra Contreras (2006), Martín Kohan (2005), Graciela Speranza (2005) y Florencia Garramuño (2009), entre otros.

<sup>5</sup> "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos" fue publicado por primera vez en la *Revista Iberoamericana* N° 118-119 (1982) e incluido en el número antológico de esta revista consignado en la bibliografía.

mundo, no abandona el diálogo con el referente, sino que lo realiza hasta exasperarlo (Barrenechea, 2002: 768).

En la primera década del XXI la pregunta por el realismo continúa a través de interrogantes como ¿de qué hablamos cuando hablamos de realismo? ¿qué utilidad crítica puede tener una noción como la de realismo? o "¿cuánto y hasta dónde es posible transformar la noción clásica a fin de ajustarla a las nuevas experimentaciones de escritura sin por eso hacerla perder especificidad y, por lo tanto, sentido?" (Contreras, 2006).

Martín Kohan profundiza en el examen del concepto desbrozando la perspectiva de Lukács sobre el realismo, observa que el realismo lukacsiano no se basa en la confianza en el lenguaje para designar al mundo, sino que se sostiene a través de "un sistema de representación convenientemente delimitado, que excede en todo sentido la eficacia lineal de la sola referencialidad" (Kohan, 2005:30). Kohan subraya la existencia de un sistema de representación que se arma por "la mediación de una serie de aspectos formales (la selección de lo relevante, la articulación de lo relevante en una totalidad intensiva y no extensiva, la construcción de personajes típicos, la conexión narrativa de individuo y mundo, el predominio de lo dinámico sobre lo estático)" (Kohan, 2005:30).

Así, el planteo en torno a "lo real", "lo vivido", y su representación en la literatura fue tratado desde diferentes perspectivas e incluso la reflexión afectó al estatuto mismo de la literatura. Considerando la atención hacia la realidad de la narrativa argentina, Beatriz Sarlo definió la novela actual como "etnográfica", debido al peso del presente como escenario a representar (Sarlo, 2006: 2); se refiere al caso de algunas novelas de César Aira y Fogwill, quienes "tienen una mirada documental pero ambos realizan sobre ese potencial documental torsiones desrealizadoras distintas" (Sarlo, 2006: 2).

Toda esta dialogada reflexión teórica sobre la cuestión de la realidad y los modos de representación en las escrituras del presente es, como bien sintetizó Sandra Contreras, "una indagación en torno de los modos en que la realidad irrumpe en un texto en una instancia en la que está en juego justamente una fuerte redefinición de las fronteras entre ficción y realidad." (Contreras, 2007: 9).

Atendiendo a aquellos textos que enfatizan la relación con lo exterior

y llevan a redefinir las fronteras entre realidad y ficción, Florencia Garramuño observó que la obra de arte autónoma resulta “suplantada por prácticas artísticas que se reconocen abiertas y permeadas por el exterior, y que resultan atravesadas por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia (Garramuño, 2009: 3). Es más, Josefina Ludmer manifiesta que ya no cree en la autonomía de la ficción, en la ficción como un universo cerrado diferente de la realidad:

En una cultura dominada por los medios de comunicación, ficción y realidad están todo el tiempo entremezcladas [...] Yo entro por la literatura a un mundo que es la imaginación pública, que es el mundo de las imágenes y los discursos que circulan, todo tipo de imágenes y discursos, y donde no hay diferencia entre realidad y ficción porque la imaginación pública es una “realidadficción” (Ludmer, 2009).

Ludmer practica una estrategia de lectura que examina los modos de fabricación de realidad en la imaginación pública, su producción (anónima y colectiva); su objeto de trabajo, dice, son escrituras que se instalan en una realidad cotidiana para “fabricar presente” y que no admiten lecturas literarias, pues “no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción” (Ludmer, 2007).

De manera afín a este debate sobre el realismo y la lenta transformación del estatuto literario (sucintamente apuntado aquí), en el campo de la producción literaria a examinar se manifiestan referencias y posicionamientos respecto a esta polémica tensada en torno a qué es hoy el realismo y qué valor estético tiene. En el marco de la literatura argentina, esta es una discusión que excede en tiempo y protagonistas los límites del corpus aquí tratado, como ejemplifica la siguiente observación:

La displicencia de la literatura argentina frente al azar desprolijo de lo real, en realidad, es de más larga data. De los 40, quizás. Al tiempo que el alemán Erich Auerbach escribía en el exilio *Mimesis*, su monumental exégesis del realismo en la literatura occidental, Borges parodiaba con gusto toda empresa literaria destinada a representar lo real [...] Y si bien es cierto que producto de esa

insidia existen para bien de todos *Ficciones* y *El aleph*, las consecuencias prácticas de ese imperativo convertido en canon exceden la obra borgeana; el realismo se convirtió desde entonces en materia contenciosa para la literatura argentina y el antirrealismo, a menudo, en obligado programa (Zeiger, 2001).

A partir de los textos con que Ricardo Piglia y Juan José Saer marcan el inicio de la década del '80 —*Respiración artificial* y *Nadie nada nunca*— la cuestión de cómo narrar la “prolijidad de lo real”, es un problema que se reitera y afianza. En consecuencia, el posicionamiento estético con referencia al realismo fue un gesto que se repitió. La definición de una estética respecto a la corriente realista —tomar explícitamente posición respecto a ella— fue un aspecto importante para los autores de los textos que exploraré. Así, por ejemplo, según Perlongher, el barroco contemporáneo es el “producto de cierto despedazamiento del realismo, paralelo al desgaste del ‘realismo mágico’ y de lo ‘real maravilloso’ la eclosión de una variedad de escrituras instrumentales más o menos transparentes dispersa en el desierto de los adueros de los estilos cristalinós” (Perlongher, 1997: 99).

César Aira, por su parte, sostiene en sus ensayos una perspectiva de la historia literaria que cifra su progreso en las modificaciones del concepto de realismo (Aira, 1986: 60) y siguiendo a Lukacs dirá que: “la historia de la literatura es el sistema de realismos” (Aira, 1995: 32), “lo nuevo es lo real”, “es la forma que adopta lo real para el artista vivo” (Aira, 1995: 32) y “el verdadero realismo lo hace el que está en la realidad, participando de ella” (Aira, 1995: 32).

Ricardo Enrique Fogwill —en la introducción de *La experiencia sensible* (2001)— plantea un posicionamiento respecto a las estéticas antirrealistas jerarquizadas en la literatura argentina:

Nadie que se preciara de estar a tono con la época, apostaba al realismo, cada cual esperaba su turno para manifestar un refinado desprecio por la realidad y el tiempo de crear parecía demasiado valioso para perderlo preguntándose si ostentar tales ánimos de moda no sería también un testimonio de la realidad” (Fogwill, 2001: 7).

Con estas palabras introductorias, asumiendo que su texto se encuadra en una estética realista, Fogwill se posiciona minoritariamente respecto a un problema jerarquizado por el canon literario argentino del momento: respecto a un modo de narrar y respecto a la posibilidad de narrar lo real. En *La experiencia sensible*, una trama que transcurre en 1978 durante un viaje de turismo consumista a las Vegas permite la exploración de la memoria del pasado dictatorial y el despliegue de una mirada sociológica sobre la clase media alta argentina durante la época de la "plata dulce". Beatriz Sarlo observó que en esta novela hay un realismo no costumbrista (por ejemplo: viajan a Las Vegas, no a Miami, como era lo usual) que no desdeña la dimensión alegórica, pues el Hotel Paradise en que se alojan los protagonistas funciona como una alegoría de la sociedad capitalista y del gobierno dictatorial, son "sistemas que deben disimular los resortes que los hacen posibles" (Sarlo, 2007: 456).

También, en la introducción de *En otro orden de cosas* (2001), bajo el título "Enero de 2001", Fogwill insiste en reflexionar en la narración de los hechos, esta vez en torno a la diferencia entre *las historias* y *la Historia* (la cursiva es mía):

Eso es lo bueno de las historias: su capacidad de multiplicarse, reproducirse y provocar nuevas, mientras que la Historia se empecina en todo lo contrario.

Ahora recomiendan escribir novelas históricas: es un género. Habría que dominarlo. Debe tener sus propias reglas y requisitos que con toda seguridad pocos podrán satisfacer.

En su origen, *En otro orden de cosas* respondía a otro plan. Ni siquiera pretendía ser una novela. Tal vez, ni siquiera sea una novela (Fogwill, 2001:9)

Fogwill elige definir el volumen a través de un género apegado a la narración de lo real y de las historias: la crónica; una crónica que —dice— sigue durante doce años un autobiografía construida "con la mezcla arbitraria de la biografía del autor, de otras que conoció y de la del propio personaje" (Fogwill, 2001: 10).

Por su parte, también Luis Gusmán explica que para la escritura de *Villa* (1995) optó por un registro realista porque "contar una novela en los noventa referida a estos temas me presentó un problema formal. En los

ochenta los procedimientos fueron desde la alusión hasta la alegoría. Más tarde la torsión de distintos géneros como el policial y el de espionaje sirvieron de soporte de la historia política, y es por eso que en *Villa* apelé a un estilo realista"<sup>6</sup> (Gusmán, 1995).

Finalmente, Cucurto define su estética como un "realismo atolondrado", que podría entenderse como la elección de motivos estéticos tradicionalmente privilegiados por el realismo y trabajados a través de transgresiones neobarrocas que abren sus textos a una explosión de desbordes:

—¿En qué línea se inscribe? —Yo lo llamo 'realismo atolondrado': una literatura basada en el ridículo, en el absurdo, en el desapepe de vivacidades estrafalarias, de dominicanas sensuales, en un descenso estruendoso de caribepeguas, en un conventillo volando, en el gesto karadajanesco de arrebatos bonapartianos, en el tickigarche con cariño. Una poesía sin más ambición que la de vivir (Cucurto, 2002).

Como se ve, en el campo de la producción literaria que he seleccionado se reiteran las referencias y tomas de posición respecto al problema de la representación de lo real y el valor y función estética del realismo (con sus variaciones y peculiaridades); al mismo tiempo, los textos que revisaré —de Néstor Perlongher, Luis Gusmán, Rodolfo Enrique Fogwill, César Aira y Washington Cucurto— muestran representaciones de sujetos marcados por rasgos anclados en la experiencia epocal argentina distintiva de las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del XXI.

### Los desaparecidos y sus hijos

La postdictadura es un escenario en que el "dilema del melancólico" se torna el epicentro de este espacio-tiempo cultural; la pugna por pronunciar la experiencia dictatorial —pregnada por la pérdida y el duelo—

<sup>6</sup> En esta novela de Luis Gusmán, se enfoca la figura del "colaborador" a través de su protagonista (un médico del Ministerio de Bienestar Social, durante el tiempo que va de la muerte de Perón al golpe militar de 1976).

implica superar la tendencia a prescindir del lenguaje que, según Benjamin, caracteriza el sentimiento luctuoso (Benjamin, 1999: 221); así cobra cuerpo el "dilema del melancólico" y deviene el proceso descripto por Nelly Richard: "como el duelo que debe fundamentalmente al mismo tiempo asimilar y expulsar, el pensamiento trata de asimilar lo pasado buscando reconstituirse, reformarse, siguiendo las líneas de identidad con su propio pasado; pero trata también de expulsar su cuerpo muerto, de extroyectar su corrupción torturada" (Richard, 1999: 28).

Desde este epicentro, se constituyen algunos textos que conservan vigente un recuerdo de la historia que se abre a complejas resonancias emocionales y favorecen la persistencia del carácter aurático de la experiencia —como lo observa Terry Eagleton leyendo a Benjamin—: una experiencia en el sentido proustiano de una vida interior profusamente recordada, opuesta a una experiencia basada en operaciones manipuladoras y repetitivas que producen la muerte de la experiencia en el sentido aurático, que vacían la historia privada de sustancia y limitan al sujeto a un barajar de elementos fijos (Eagleton, 1998: 55). Son relatos que se filtran entre el orden de los discursos mayoritarios y —centrados sobre experiencias sociales— proponen un modo de representación que auscultaba diversas dimensiones de la experiencia epocal.

Néstor Perlongher escribe en 1981 "Cádáveres" y lo publica en 1984; este poema —centrado en los muertos generados por la violencia del terrorismo de Estado— pronuncia lo invisibilizado por el discurso de la dictadura. Ese siniestro relato ocluido es integrado al mural social que compone Perlongher: la sociedad toda aparece involucrada a través de una marea de muertos que —ratificando su condición de sujetos— toman la mayúscula personalizante para nombrarse, son "Cádáveres". Ese ritornello<sup>7</sup> —Cádáveres focaliza el motivo y lo instaura como prisma que descompone y proyecta sentidos; el ritornello hace interactuar elementos heteróclitos y genera proyecciones significantes hacia toda la sociedad argentina:

—Todo esto no viene así nomás

—Por qué no?

<sup>7</sup> Sigo la orientación del desarrollo de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre el ritornello (Deleuze y Guattari, 1994 y Guattari, 1996).

No me digas que los vas a contar

—No te parece?

Cuando te recibiste?

— Militaba?

Hay Cádáveres? (Perlongher, 1997 : 236)

No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.

Respuesta: No hay cadáveres (Perlongher, 1997: 123)

El ritornello multiplica las proyecciones y hace proliferar los marcos de referencias —subjetivos, sociales, históricos, culturales— respecto a la historia vivida; abarca no sólo el centro de la gran historia, sino también las franjas periféricas y desplazadas de los intersticios cotidianos; a partir de esta urdimbre, Perlongher construye una representación de los desaparecidos que multiplica sus conexiones con la memoria experiencial de la sociedad que los produjo.

La escritura del poema "Cádáveres", en 1981, sobrepasa en apenas un año la publicación de otros textos sobresalientes que en el inicio de la década del 80 trataron el trauma dictatorial: me refiero a las ya mencionadas *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *Nadie nada nunca* de Juan José Saer. Algunas indagaciones críticas acerca de los modos de narrar el horror de la historia reciente, observaron en estas novelas el predominio de poéticas experimentalistas, antirrealistas y formas de representación fragmentarias de ciframiento más o menos alegórico. Miguel Dalmaroni formuló una hipótesis de periodización sobre este aspecto que indica que —a mediados de la década del 90— emergen nuevas narrativas de la memoria del horror, diferentes a las de la fase anterior (signada por el informe *Nunca más* de la CONADEP y por el juicio a las juntas militares de 1985). Se trata de nuevas narrativas que aparecen tanto en el género de los "testimonios", como en algunas ficciones —como *Villa y Ni muerto has perdido tu nombre*, de Luis Gusmán, y *Dos veces junto* de Martín Kohan—, novelas que:

Procuran abrir la posibilidad de narrar refiriendo por completo, y de modo directo, los sucesos y acciones más atroces o inenarrables; no obstante, parece necesario anotar que tanto los registros de los narradores como las construcciones de trama, por más que

remitan a cierto impulso realista o literal respecto de lo representado, tienen poco de “prosa diáfana” o de relato *lineal*. (Dalmarni, 2004:159)

*Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) narra la historia del joven Federico Santoro, hijo de desaparecidos, quien a través de distintas versiones sobre su pasado, sabe que una compañera de militancia de sus padres, Ana Botero, lo había rescatado y llevado a la casa de sus abuelos; la experiencia de la dictadura es para estos personajes un pasado que no termina de pasar, su presencia refluje en el presente: “un día va a venir Ana Botero y te va a explicar lo que pasó” (Gusmán, 2002: 22), le decía la abuela. La búsqueda de Federico y el llamado telefónico con fines extorsivos de uno de los antiguos torturadores de Ana Botero, Vareleta, es el desencadenante del reflujo del pasado en el presente de la enunciación:

Quando lo volví a ver, Vareleta me inspiró un miedo incontrolable. Pasaron veinte años pero él seguía actuando de la misma manera, como si nada hubiese pasado. Eso es lo que me paralizó.

Ana Botero se dio cuenta de que el miedo formaba parte de su pasado. Entonces comprendió que ya no era la misma. “Lo único que sé es que ya no me escapó más. Ni de Varela, ni de Vareleta. Les perdí el miedo. Nunca pensé que el miedo era algo que se podía perder” (Gusmán, 2002: 100).

Los hechos sucedidos durante la dictadura militar se prolongan veinte años después, el pasado persiste para victimarios y para víctimas y de este modo se subraya su gravitación en el presente, su latencia en costumbres y actitudes que subsisten en víctimas y torturadores. Sin embargo, el relato deja surgir posibilidades de cambios respecto al pasado —sugestivamente— es la posibilidad de perder el miedo la que aparece resaltada. Pero también, como adelanta el título, hay cosas que no se pierden ni después de la muerte: ni los desaparecidos padres de Federico, ni Ana Botero (Laura Domínguez), ni Varela, ni Vareleta pierden sus nombres, sino que estos se alargan hasta el presente como el ayer sobre el hoy.

En la novela, se presenta en primer plano la experiencia de una franja generacional diferente a la de los desaparecidos durante la dictadura: se recrea ficcionalmente la experiencia de sus hijos. A través de ellos, y de

los nombres, el pasado persiste en el presente y, con ellos, su memoria; sin embargo buena parte de los nombres de esta historia son “alias”:

Como parte de una estrategia, Varela eligió llamarla por su nombre: Laura. Lo cual surtió efecto porque volvió a hundirla en aquel interrogatorio donde Varela y Vareleta jugaban con ella al cuento de la buena pipa. Cuando le preguntaban cómo se llamaba, basta que ella dijera Laura Domínguez para que alguno de los dos volviese a preguntarle: “Yo no te dije Laura Domínguez. Te pregunté si te llamabas Ana Botero” (Gusmán, 2002: 112).

Ana Botero, Varela, Vareleta, son alias que remiten a un momento traumático de la historia argentina y, en este sentido, su persistencia emblemática el dilema entre olvidar y recordar, la dificultad que implica la elaboración de esa experiencia, su marca en la trama identitaria: “Lo que te pasa a vos con tus padres, me pasa a mí con Ana Botero. El nombre de un día no puede sobrevivir tantos años” (Gusmán, 2002:101).

No se trata de una esencialización del nombre, de hecho Federico plantea: “Es como yo digo. No basta con que alguien se llame como se llame para saber quién es” (Gusmán, 2001: 126). Se trata, más bien, de un modo de resaltar que lo sucedido no está acabado y persiste en el tiempo. Así, el gesto de Federico —de escribir el nombre de sus padres en una piedra, en el lugar donde cree que los mataron y enterraron— opera como una simbólica identificación y localización de esa pérdida y, correlativamente, como una parte esencial de su duelo: veinte años después, el hijo instituye allí la tumba de sus padres.

Hay, además, algo que también está perdido en esta historia: la casa paterna, la que iba a ser una morada para la vida de los jóvenes padres de Federico. Cuando muere su abuela —en el envoltorio de los cirios que ella encendía a la foto de sus padres— Federico encuentra guardado un sobre a su nombre; su abuela le comunica en esa carta que en el costurero encontrará la escritura de la chacra en Tala, propiedad de los padres de Federico y (sabremos después) usurpada por Varela.

La chacra de Tala remite al espacio de una infancia robada a Federico, a la usurpación del lugar que iba a ser su nido: “*¿os tenés derecho a saber que esa propiedad existe y a averiguar qué pasó con ella porque, a fin de cuentas, te pertenece*” [en cursiva en el texto] (Gusmán, 2002:

26). Estas palabras de la abuela de Federico parecen orientarse a poner a su nieto en el camino de su origen, en el camino de recuperar la certeza de la primera morada; con la noticia de la escritura de esa casa, Federico queda ubicado frente a ese horizonte, frente a ese ensueño de seguridad que cifra la primera morada, como señala Bachelard, "el nido es precario y, sin embargo pone en libertad dentro de nosotros mismos un *ensueño de seguridad*" [en cursiva en el texto] (Bachelard, 1991: 136). Pero en estas historias de sobrevivientes, ni el nombre ni la casa logran ofrecer una resolución reconfortante<sup>8</sup>, pues la estancia de Tala sigue en manos de un usurpador y el nombre de Ana Botero pierde importancia para Federico (porque todos tienen alias); lo que a Federico le importa es la historia que Ana le trasmite:

—¿Para vos quién soy entonces? ¿Qué hice? ¿Salvarte o condenarte?

—Usted tenía que contarme algo y ya lo hizo. No me cuente más (Gusmán, 2002: 151).

Si hay un punto de amparo que la ficción le ofrece a Federico, está en la posibilidad de un trabajo de duelo, de un proceso de superación de las pérdidas: crear una tumba para sus padres y —por boca de Ana Botero— escuchar el relato de sus momentos finales (que son los primeros de su propia vida). A través de estas instancias, el protagonista parece poder separarse, por fin, de lo perdido; retomando las huellas de su propio pasado, logra al mismo tiempo asimilar y expulsar. Ya desde el mismo momento en que va al encuentro de Ana Botero, Federico siente que recu- pera la continuidad de su historia rota: "Salió a la calle y, como quien ensaya una despedida, dijo: 'Estuve demasiado tiempo quieto, caminando en el mismo lugar'" (Gusmán, 2002: 64).

<sup>8</sup> Para Idelber Avelar, la contribución fundamental de Walter Benjamin ha sido "explicitar la irreductibilidad del vínculo que une alegoría y duelo", según su lectura. "lo que está en juego en el drama barroco es una emblemización del cadáver; paralización del tiempo, suspensión de la dialéctica diegética, resistencia a una resolución reconfortante" (Avelar, 2000: 18).

## Los ex combatientes

En *Los pichiciegos* (1983), de Fogwill, la guerra de Malvinas es narrada a través de una trama que reúne a un grupo de jóvenes conscriptos ocultos en una trinchera; son "los pichis", su tiempo es un presente sin proyección a futuro ni demasiados lazos con el pasado ni más hazaña que la de sobrevivir<sup>9</sup>. A los atrincherados en la pichicera, el Sargento les aconsejaba: "córtese solos, porque de ésta no salimos vivos si no nos avivamos" (Fogwill, 1998: 31).

En la pequeña comunidad de pichis se evidencia que los discursos fundadores de un sentido de comunidad nacional se han tornado impotentes: "Una vez un teniente habló en la isla de que los oficiales tendrían que hacer como San Martín y un capitán le dijo que a San Martín, en las Malvinas, se le hubiera resfriado el caballo" (Fogwill, 1998: 139); la broma desliza la impotencia de la liturgia patriótica<sup>10</sup>, el prócer nacional aparece afectado por algo tan nimio e irrisorio como el resfío de su caballo. Los pichis no se sienten interpelados por un pasado común vuelto relato de una hermandad nacional, incluso ni siquiera les queda voluntad de pertenencia a esa nación: "—¿Qué querías vos? [...]—Cualquier cosa. ¡Pero [ser] brasilero!" (Fogwill, 1998:77)

También está fisurada la conciencia del reciente pasado nacional, esto se observa cuando los personajes discuten sobre la cifra de los desaparecidos durante la dictadura sin llegar a un acuerdo; los hechos quedan sus- pendidos, envueltos todavía en la dimensión de los rumores, constituyen un hueco en la percepción del pasado reciente de estos argentinos:

—No sé —dudaba Viterbo—, mataron muchos, ahora que los hayan fusilado ... no sé.

— Fusilados —dijo el pibe de la parroquia—. ¡Fusi-lados!

— Yo sentí que los tiraban al río de aviones.

— Imposible —dijo el Turco, sin convicción.

<sup>9</sup> Según Beatriz Sarlo, "en la novela de Fogwill, la guerra de Malvinas es traducida a los saberes necesarios para la supervivencia" (Sarlo, 2007: 450).

<sup>10</sup> "Los pichiciegos propone una versión de la guerra de Malvinas en la que faltan por completo los fundamentos de los valores nacionales. Socavados esos valores, y tanto más los valores del heroísmo militar, la figura de San Martín se vuelve profundamente insostenible" (Kohan, 2002).



— No lo creo, son bolazos de los diarios —dijo el pibe Dorio, con convicción (Fogwill, 1998: 53).

El fantasma de las mujeres que hablaban con acento francés, vestidas de monjas, repartiendo papeles en medio de las ovejas (Fogwill, 1998) —que dicen ver algunos de los pichis— parece vincularse con este hueco en la memoria del pasado por su alusión a las desaparecidas monjas francesas<sup>11</sup>. Pese a esta aparición fantasmagórica, según Beatriz Sarlo, *Los pichiciegos* debe ser leída como “la gran novela realista de los ochenta”, “escrita como hoy puede pensarse el realismo: una situación completamente imaginaria cuyos hilos se prolongan hasta tocar las coordenadas verdaderas de la guerra” (Sarlo, 2007: 454). Y, en efecto, la novela puede ser leída como un texto que exhibe procedimientos realistas, pero se trata de una narración que no supedita los hechos a una versión que los inscriba totalizadamente, sino que se abre a una representación matizada por diversas perturbaciones de la supuesta llaneza del registro realista.

El artificio de un pichi sobreviviente que es nombrado con el diminutivo del sobrenombre de Enrique —Quiquito— que registra la experiencia y la cuenta al narrador del relato (un escritor que en la ficción publicó un libro titulado *Música japonesa*), tiene varios efectos; en primer lugar, construye un espacio autorreflexivo respecto al proceso de registro y escritura de la experiencia, el modo de narrar y la producción de significaciones. En segundo lugar —y amplificando la creación de esa dimensión autorreflexiva—, el artificio del sobreviviente (que cuenta al narrador-escritor del relato) posibilita que Rodolfo Enrique (Quique) Fogwill —el autor de *Música japonesa* (1982)— construya un narrador/escritor que le cuente al sobreviviente Quiquito el cuento de Horacio Quiroga “Los buques suicidantes”. El cuento es relatado con modificaciones respecto a su original, por ejemplo, esta reelaboración del cuento de Quiroga escamotea la posible causa de la supervivencia; en el cuento de Quiroga sobrevive quien aceptó la muerte y quien no es un farsante. Estas apreciaciones son sustraídas de la versión de los barcos que se suicidan

<sup>11</sup> Las monjas francesas Alice Domon y Leonie Bouquet, detenidas y asesinadas durante la dictadura, en la novela aparecen como fantasmas, qué —como las alegorías— “son apariencias provenientes del reino del luto, inducidas por el individuo preso de él, quien rumia los signos y el futuro” (Benjamin, 1990: 188).

que nos brinda *Los pichiciegos*. El Ingeniero formula otra interpretación acerca de lo necesario para sobrevivir: “La guerra tiene eso, te da tiempo, aprendés más, entendés más... Si entendés te salvás, si no, no volvéis de la guerra. Yo no sé si volvemos, Quiquito —le decía—, pero si volvemos, con lo que aprendimos acá: ¿quién nos puede joder?” (Fogwill, 1998: 67).

El sobreviviente en cuestión, Quiquito, se salva, en principio, casualmente —porque al despertarse necesita salir de la Pichicera— y porque “entiende” que el fin de la guerra se aproxima: “Entendió que esa era la última o la penúltima mañana y no le importó alejarse un poco de la Pichicera” (Fogwill, 1998: 158).

En esta caja china narrativa, que relata la historia de alguien que vivió la experiencia de la Pichicera y experimentó la secuencia atrinchera-miento-liberación, la elección del cuento de Horacio Quiroga no parece casual, pues ya Roland Barthes —en una de sus mitologías— había reparado en el vínculo de los barcos con el encerramiento —con la decisión de atrinchera- y con una vida en donde rige una jerarquía axiológica peculiar<sup>12</sup>.

La historia de Quiquito es la historia del que sobrevive al pequeño mundo de los barcos-Pichicera, es la historia de un sobreviviente que, como tal, conserva el recuerdo imborrable de la catástrofe de la que escapó y sobrevive con los fragmentos de su historia, interrumpida por la experiencia vivida. Su figura constituye —y cifra— una discontinuidad entre la experiencia traumática padecida y la inminencia de un sentido futuro que todavía es ignorado<sup>13</sup>. Quiquito logra salir de su vida de Pichi,

<sup>12</sup> “La mayoría de los barcos de leyenda o ficción son, como el Nautilus, tema de adorado encerramiento. Basta que el navío se presente como vivienda del hombre para que el hombre organice allí, inmediatamente el goce de un universo perfecto y sin sobresaltos, donde la moral náutica lo hace a la vez dios, amo y propietario (único capitán a bordo, etc.)” (Barthes, 1989: 83).

<sup>13</sup> Extiendo aquí la reflexión de Nelly Richard, para quien cada ruptura histórica (naufra-gio) cambia retroactivamente el significado de la tradición y reestructura la narración del pasado. Este modo de entender la temporalidad y la memoria histórica se ejemplifica en la figura del naufrago “el futuro consiste para él en la promesa de perder su condición de naufrago, de ser restituido a la historia, de la cual el naufrago lo excluyó [...] El naufrago es un semiólogo forzado, lector de signos, las huellas dejadas por la pérdida; las huellas de lo que está ahí, ahora, amenazante, las huellas de lo que prometa la salida de su actualidad insular” (Richard, 2000: 190).

accede a una instancia de exploración que deja atrás esa "moral náutica" regida por la supervivencia y, con esto, accede a la posibilidad de búsqueda de otros valores y —eventualmente— a la posibilidad de una reconstrucción del "nosotros" nacional.

### Militantes reconvertidos en los '90 (Fogwill)

En el poema dramático "El antes de los monstruitos. Acto para voces representadas" (1998) —incluido en *Lo dado* (2001)—, Fogwill estructura la representación de un sector de la militancia peronista en tiempos de Carlos Menem y narra la marginalidad social generada por "la concepción neoliberal de la globalización"<sup>14</sup>. El diálogo de "los monstruitos" junto al río, recordando el pasado —a través de la oralidad representada en las voces de los personajes— recupera el espesor histórico y las prácticas de este grupo. Por medio de este discurrir, social y epocalmente marcado, se exhiben los efectos de los cambios históricos sobre —y a través de— las vidas individuales. Se evoca un tiempo feliz en que estos sujetos se percibían vinculados con la historia con mayúsculas, como integrantes de un grupo victorioso:

¡Ángeles dibujando  
alto en el cielo,  
y con sus propias alas  
las letras vés  
de la victoria  
peronista...! (Fogwill, 2001: 40)

Este extraño poema dramático posee reminiscencias del género de la gauchesca, pues sus personajes —en medio de una situación cotidiana y en una lengua que copia el registro oral popular— dialogan sobre temas que enlazan sus vidas con la política, la historia y la vida pública de la nación:

<sup>14</sup> Globalización selectiva que excluye a desocupados y migrantes de los derechos humanos básicos y del acceso a objetos de consumo (García Canciani, 1995: 26).

Mirá negro a esos negros:  
Son los monstruitos  
Vos no sabés lo que eran.

¡Vos no sabés  
loco  
lo que eran antes! (Fogwill, 2001: 39).

Sin embargo —a diferencia de la gauchesca hermandiana— el habla no es rural y hay una representación paródica de los sectores populares; por eso el poema dramático de Fogwill recuerda el cuento "La fiesta del monstruito" escrito por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares bajo el seudónimo de Bustos Domecq<sup>15</sup>. Los personajes del poema de Fogwill hablan un lenguaje compuesto por la acumulación de formas lunfardas, criollas e inglesas que consolida una representación "monstruosa" de lo popular; en esa construcción de sentidos, la deformación de la lengua es el estigma que señala la alteridad, la monstruosidad es la metáfora de la diferencia<sup>16</sup>.

De un modo que recuerda el *Martin Fierro*, los "mostros" recuerdan una edad de oro, una época de bienaventuranza perdida en el pasado. En el presente de la enunciación, estos protagonistas subsisten trastornados por el huracán de cambios neoliberales que experimentó la Argentina; hay marcas sociales que los sitúan en la década del 90, por ejemplo, aparecen "convertidos" por los efectos de la convertibilidad:

Eran los mismos, los monstruitos  
eran los mismos, pero más convertidos:  
cargaban la razón en el baúl del convertible  
en el portaequipaje de la combi  
en las trajetas plásticas de los cajeros  
en las gavetas plásticas de los tableros (Fogwill, 2001: 45).

<sup>15</sup> Escrito en 1947 y publicado en la revista uruguaya *Marcha* en 1955, el relato se refiere satíricamente al fenómeno del peronismo y forma parte de la línea que Josefina Ludmer ha llamado "las fiestas del monstruo" (Ludmer, 1988: 177).

<sup>16</sup> Representación de lo popular próxima a la que Ricardo Piglia señaló respecto a "La fiesta del monstruo" (Piglia, 1993).

¡Fuirza todos y que hasta la última hora del domingo  
 nadie vuelva a pensar:  
 en el yuyal  
 el en yugal  
 ni en el lugar perdido  
 que antes siempre  
 encontrábamos! (Fogwill, 2001: 46)

Convertidos por la convertibilidad, los guía una razón consumista y han perdido el yugal/lugar: el lugar del yugo, el lugar del trabajo. El recuerdo de los que eran, los lleva a imaginar planes: “reventar” un inglés, los “Carrefures”, los Coto y los Disco, soltar un chanco engrasado en un shopping, fusilar, colgar o secuestrar a Menem (Fogwill, 2001: 53). Sin embargo, la figura de Menem abre la ambivalencia en estos discursos, pues también se refieren a él como “genio total”. Asimismo, la consideración de un escritor —el mostro Gorompo, menemista enriquecido por su paso en la gestión— muestra similar ambivalencia:

—Y buen... Pero por algo se empieza y al menos levantó cabeza.  
 Yo no lo crítico... Pobre, la materia gris no le daba para otra cosa  
 —Pero escribir escribe bien... Eso no se le puede negar ¿Te  
 aprendiste las *Odas* que le pasan por canal 234? (Fogwill, 2001: 54).

Entre esas odas, está la dedicada “al gran Menem”, en ella se reelabora una versión de la historia argentina que lo enlaza con los orígenes de la patria: egresado en Chuquisaca y La Paz, jugando un papel estratégico durante las invasiones inglesas, cruzando los Andes, etc.: “Menem vendía paraguas al costo en la recova del caballo / el veinticinco de mayo a las dos de la tarde / Allí tuvo la idea de hacer la escarpela, Menem / Menem creó la bandera y la izó antes que nadie” (Fogwill, 2001: 56). Esta reelaboración histórica parece hacerse eco de aquel famoso slogan “Menem lo hizo”; Menem aparece desplegando su ímpetu en privatizaciones e indultos desde los comienzos de la historia argentina y es abruptamente hecho prócer por el trámite de esta oda que lo hace “Charlie, el patriota”. Recitada la oda, el recitador —ante el beneplácito de su oyente— comenta (y ratifica la sustancial ambigüedad del texto de Fogwill): “—Es un genio el Gorompo. Lástima que se haya hecho Menemista. ¿No?” (Fogwill, 2001: 58).

Como en “La fiesta del monstruo”, estos “mostros” también son vic-

timarios, pero a diferencia del texto de Bustos Domecq —en que la víctima representaba una alteridad—, en el poema de Fogwill, las víctimas no se diferencian demasiado de los victimarios pues no presentan hábitos demasiado distintos a los de los personajes que dialogan. En cierto sentido, “El antes de los monstruo. Acto para voces representadas” de Fogwill, está en condiciones de ser pensada como una nueva “fiesta del monstruo” que, como Josefina Ludmer planteó, escanden el género de la gauchesca cada vez que ocurre o se anuncia un ascenso de las masas al poder (Ludmer, 1988: 186).

En la “fiesta del monstruo” fogwilliana está presente el que manda y la violencia sobre los cuerpos y también una de las peores huellas del fallido triunfo de la militancia que había sido convocada por un facínoroso Menem: la distorsionada percepción de los efectos que las decisiones políticas de la década produjeron en los sujetos. Los personajes aparecen fijados en la añoranza de un tiempo feliz (en que se sentían parte de un sujeto colectivo triunfante) y la desgarradora ambivalencia valorativa respecto al pasado reciente:

*Don de contar  
 Eso que pasa:*

*¿Dónde callar  
 Mientras arrasa  
 el aleteo del tiempo  
 si todas las palabras  
 se han vuelto ajenas?*

*Las alas trazan la ve de una verdad velada.  
 Las alas trazan la ve de la victoria ajena  
 En nuestro cielo atribuido.*

*Y los negros abajo, pura ilusión de sábado,  
 venían pensando juntos  
 Y haciendo fuerza*

*Para empujar los pensamientos  
 a la altura de un sueño  
 ajeno (Fogwill, 2001: 44) [la cursiva es del texto].*

Don de contar, dónde contar, dónde callar: entre calambures y decires

alternos se expresa la profundidad del quiebre experimentado en esos sectores populares.

### Los oficios de la calle

Algunos de los textos escritos por César Aira han insistido en la representación literaria de sujetos sociales que adquirieron mayor visibilidad y/o nuevos contornos empujados por la crisis económica y social que se intensificó en Argentina durante la década del 90 y estalló en el 2001. Por ejemplo, Maxi —el joven protagonista de *La Villa* (2001)— está desempleado y ocupa su tiempo yendo al gimnasio y ayudando a los cartoneros en sus acarreos. Sin trabajo ni estudio, Maxi es un “trabajador espontáneo”, su actividad no está objetivada económicamente sino que es más bien una manifestación de su subjetividad que dedica a los cartoneros a quienes esta ficción hace sobresalir como sujeto colectivo:

La profesión de cartonero o ciruja se había venido instalando en la sociedad durante los últimos diez o quince años. A esta altura ya no llamaba la atención. Se habían hecho invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (y sólo durante un rato), y sobre todo porque se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver (Aira, 2001: 13).

Estos sujetos expelidos a los bordes de la productividad económica y al relegamiento, se ubican en una “zona gris”<sup>17</sup> respecto al mercado y el interés individual, en un “pliegue” ubicado en la villa, que es el lugar que en esta ficción se ilumina hasta ser “desrealizado”, porque es representado con características reales, pero también como un reino encantado y luminoso. A Maxi le parece ver en la villa cúpulas y castillos fantasmagóricos (Aira, 2001: 36) y en la ficción se superpone a esa imagen de

<sup>17</sup> “Zona gris” en el sentido desarrollado por Zygmunt Bauman designa “una comunidad, un vecindario, un círculo de amigos, compañeros de vida y de por vida: un mundo donde la solidaridad, la comprensión, el intercambio, la ayuda mutua y la compasión (todas nociones ajenas al pensamiento económico y aborrecibles para la economía práctica) dejan en suspenso o dan la espalda a las elecciones basadas en la racionalidad y la búsqueda del propio interés individual” (Bauman, 2005: 97).

la villa, la visión de una “rueda de la Fortuna” horizontal, en la que los sujetos cambian de lugares, pero todos se mantienen abajo, nunca suben, están abajo, siempre pobres (Aira, 2001: 168).

En *Las Noches de Flores* (2004), aparece otro sector laboral de gran crecimiento en la época: el servicio de entregas a domicilio o —como habitualmente se lo designa— “*delivery*”. Lo que en *Las Noches de Flores* comienza siendo la historia de Aldo y Rosita Peyró, un matrimonio de jubilados que se dedica a repartir pizza a domicilio caminando en el barrio de Flores, termina siendo la narración de una enredada trama policial en la que el concepto de trabajo es complejizado y ubicado en una confusa categoría, pues el trabajo de los Peyró “se parecía a un no trabajo” (Aira, 2004: 7). El trabajo de Aldo y Rosita Peyró en *Pizza Show* es un trabajo que no es trabajo y que los pone en contacto con una cara de la sociedad —y con una propia— que no conocían:

Los portadores de las democráticas pizzas se sentían obligados a representar a una clase popular sujeta a los altibajos económicos del país: por reacción, los conductores de las quince motos azules de Freddy, llevando los lujosos helados de sabores rebuscados sintetizaban con el carpe diem de una clase media derrochadora, imprevisora, antisocial (Aira, 2004: 12)

Como en otras novelas airianas, en lo que va de la previsibilidad del costumbrismo a lo inverosímil del folletín y las historietas, se tensa la representación de una ciudad que del modo costumbrista sólo retendrá el tema y algunas notas de color local urbano, pues el espacio de Flores pasa a ser caracterizado por un “barroquismo catastral” (Aira, 2004: 35); lejos de la precisión realista, Flores aparece como un laberinto temporal y espacial surcado por sistemas de *delivery* investidos de un aura de poder y misterio:

Quedaba latente un sentimiento de eficacia milagrosa, que se explicaba por las ventajas de la vida moderna, pero en el fondo permanecía sin explicación, y ese resto mágico, aunque oculto y subliminal, recaía sobre el sistema de *delivery*, invistiendo a sus manifestaciones visibles, los repartidores, de un aura de poder y misterio (Aira, 2004: 37)

El volumen retoma componentes narrativos que aparecen ya en otros relatos de Aira: los medios masivos y su capacidad de “creación de la realidad”, y el trabajo sobre la base de géneros fuertemente codificados (como el folletín y el policial). La aparición del cadáver de Jonathan -un niño secuestrado- pone en escena a los reporteros de los medios televisivos cubriendo la noticia policial y a la institución policial desentrañando el crimen; con ello —a través de una trama de peripecias que anuda las relaciones de identidad, ciudadanía, ley y delito—, la narración prolonga sus contornos hacia el género policial y el melodrama y traza el horizonte que un narrador con claras aspiraciones antropológico-sociológicas explora:

La delincuencia sí era una consecuencia directa de la crisis. Había aumentado tanto que salir a la calle ya era arriesgar la vida, sobre todo de noche. La población estaba amedrentada, y no era para menos. El medio por el que fluía el miedo era la televisión, que últimamente había hecho de la criminalidad su tema exclusivo. De no ser por la ocupación que los sacaba de su casa, Aldo y Rosa también habrían quedado reducidos a la información de la pantalla (Aira, 2004: 25)

Explicaciones socio culturales de esta índole son ofrecidas a lo largo de toda la trama por este narrador sumamente sospechoso, porque o bien sabe tanto como el lector y se equivoca, o bien sabe más que el lector pero le hace trampa y lo engaña. En cualquier caso: no es una voz fiable. El mejor ejemplo de esto es la reiteración de identidades ocultas, disfraces y falsos nombres que finalmente se revelan; por dar unos pocos ejemplos: los mismos Peyró no son tranquilos vecinos, sino peligrosos delincuentes implicados en un caso de jóvenes esclavos: Rosita es el ciego “Resplendor” y Aldo es “Cloroformo, un legendario criminal del barrio, uno de los fundadores de la Banda del Jardín” (Aira, 2004: 137). Por su parte, Nardo se presenta como Nardo Sollozo, el Pulgarcito de las estrellas, pero en realidad es el enano Malvón en Flor, otro personaje de oscuro pasado que —con disfraz de Batman y careta de loro— opera como espía de la policía, y aparece así:

Un ser extraño, mitad murciélago, mitad loro, de un metro de alto,

que se descolgó de un árbol al paso de los Peyró, y siguió caminando con ellos, con un garbo precario, sobre piernas demasiado cortas y zapatitos de goma roja (Aira, 2004: 29)

La narración que enlaza a estos inverosímiles personajes finaliza con la alusión a un mensaje oculto en el recorrido que hacen dos motociclistas, en sus vueltas puede leerse la declaración de su propio amor: “Walter ama a Diego” y “Diego ama a Walter”. Así, la energía del “Amor Puro” reacomoda las estrellas y surge la constelación “*Delivery*”, justo encima de Flores. El motivo de este mensaje oculto —que es una declaración de amor— cierra el relato y sella en él el resplandeciente abandono del formato costumbrista y el predominio de la mixtura de géneros.

### Los inmigrantes (el color de la argentina)

Washington Cucurto<sup>18</sup> construye una figura de escritor que se articula con una versión neobarroca de la oralidad y la cultura popular en la Buenos Aires contemporánea. En los poemas narrativos de *Hatuchay* (2007) puede leerse una poesía de actitud referencial, atenta a la cultura expresada en prácticas laborales urbanas y en la sociabilidad que se trama entre vendedores que —en el porteño barrio del Once— atienden comercios, puestos callejeros, vendedores ambulantes, inspectores, etc.

La voz poética recorre un mundo de explotación y precariedad, con sus angustias y esperanzas. Es una voz que interpela la indiferencia del lector que camina por “la calle de las pisadas desesperadas”, un lector al que califica de “turista en su propio país”, ése que camina por “Buenos Aires, la ‘Ruina del Plata’”:

<sup>18</sup> Seudónimo del escritor argentino Santiago Vega, quien explica sus heterónimos y facetas de cada uno: “El negro [Cucurto] mezcla, inventa un ambiente con un lenguaje marginal, extravagante. Es como una jerga. ¡Ojo!, marginal para el resto del mundo, pero no para la poesía. Igual es re tradicional, barroquito, tiene una tradición detrás. En cambio Anachuri es otra cosa, igual también está dentro de lo que yo definiría como realismo atollondrado, que es otro tipo de realismo, que no viene de lo que yo definiría como realismo atollondrado, que es otro tipo de realismo... Anachuri, es el típico escritor paraguayo, tranquilo, con poca acción, pero en su lenguaje muy atollondrado” (Cucurto, 2003).

¡La más grande inmigración de la manzana, qué perfectísimo fenómeno!

El Mercado Argentino: calzados brasileños (la mejor suela), la construcción (mano de obra paraguaya), supermercado (coreano), la comida (gastronomía china y tana), tareas de la casa (mano de obra paraguaya); el sexo (las dominicanas y norteamericanas) el ser argentino es un refrito hispanocoreano, comercio ilegal de sangre necesitada (Cucurto, 2007: 20)

De la representación literaria del Once a la de Buenos Aires y de allí al del "ser argentino", la voz que enuncia enfoca un espacio socio-cultural con sus modos de elaborar las múltiples identidades colectivas que atraviesan hoy a la "reina/ruina del Plata"; una comunidad nacional engrosada por nuevos inmigrantes que vienen a superponerse a la tradicional figura de los inmigrantes europeos. Se trata de un espacio asolado por las estrecheces, el racismo, la discriminación, el abusivo lucro empresarial, la impunidad, y la historia más reciente:

Los 90' la década de las grandes novedades.

Los 90' la década de las porquerías importadas.

Los 90' la década de las atrofiedades (Cucurto, 2007: 71).

El narrador de *Las aventuras del Sr. Maiz*. *El héroe atrapado entre dos mundos* (2005) adquiere su saber porque vivió lo que él llama la "década trágica", los '90, el neoliberalismo, el menemismo, el duhaldismo (Cucurto, 2005: 71), pero, también son las inmigrantes dominicanas las que le transmiten un saber experiencial que reincorpora las voces y los cuerpos negados de la "América Morena". En el conventillo —llamado "yotibenco"— viven inmigrantes del norte argentino, de Perú, de República Dominicana y allí se mezclan tanto las referencias culturales como la música y las comidas traídas por la inmigración. El "yotibenco" se constituye como un espacio signado por Eros que se vuelve un enclave de la más latinoamericana identidad en pleno centro de Buenos Aires.

En Argentina -asentada en el "sentido común" (Raiter, 2001) y los discursos dominantes-, se yergue la suposición del carácter blanco y europeo de la nación y se invisibiliza las presencias y contribuciones étnicas

africanas<sup>19</sup>; en este contexto, títulos como *Cosa de negros* (2003) y *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros* (2008) producen una resonancia semántica que los proyecta al campo de la cultura latinoamericana y abre una dimensión opacada en la literatura argentina: las persistencias de lo afroargentino y de las culturas aborígenes.

La figura de escritor de Cucurto y sus textos actualizan múltiples tensiones en esta cultura que se autorrepresentó como europea y diferenciada del resto de Latinoamérica; su estética fluye en la "onda estilística"<sup>20</sup> neobarroca que "caracterizada por ser un arte de destronamiento" metaforiza el orden discutido y la ley transgredida (Sarduy, 1972: 184).

Las transgresiones neobarrocas abren los textos cucurrianos a una exploración de desbordes corporales que recuerdan el concepto del "cuerpo grotesco" bajtiniano porque lo corporal aparece como lugar en que los conflictos culturales, políticos e incluso estéticos se reformulan (Bajtin, 1994: 16). Por su parte, Beatriz Sarlo señala que en la escritura de Cucurto hay "un populismo posmoderno que celebra no la verdad del Pueblo sino su capacidad de coger, bailar cumbia, enamorarse y girar toda la noche" (Sarlo, 2006:5) y afirma que su gran hallazgo es un "narrador sumergido" (indistinguible de sus personajes, que declina el poder para organizar visiblemente la ilación del relato); Jorge Monteleone avanza en esta observación relacionando la creación cucurriana con la tradición literaria argentina y sus elaboraciones de la representación de la cultura urbana popular, según Monteleone, Cucurto:

Recréo un glosario de la farsa urbana sexualizado, vitalista y a la vez solidario con sus personajes populares: inmigrantes ilegales, prostitutas y pungas, empleadas y bailareros, sirvientas con cama adentro, el mundo que Cortázar negaba en su relato "Las puertas del cielo", ahora con valor positivo (Monteleone, 2009).

<sup>19</sup> Alejandro Frigerio examina las causas de la invisibilidad alcanzada por los afroargentinos durante el siglo XX y los efectos de la formación de África Vive, ONG creada en 1997 que desmiente el lugar común de que "no quedan negros en Argentina" y se vincula con la emergencia de una nueva narrativa multicultural de la ciudad de Buenos Aires (Frigerio, 2008: 19).  
<sup>20</sup> Néstor Perlongher, en el ensayo "La barroquización" (1988) define el barroco como revolucionario, marginal, excéntrico; como un carnaval pagano que con su exceso sostiene la disputa con el "racionalismo discursivo que se torna dominante en Occidente" (Perlongher, 1997: 114) y sostiene que "las ondas estilísticas del barroco no dependen solamente de innovaciones individuales, sino que remiten a cierto "espíritu colectivo de época" (Perlongher, 1997: 114).

En los textos de Cucurto, lo corporal celebra lo vital en su ciclo de nacimiento/ muerte y en el despliegue de las necesidades primarias que subvierten las pautas de contención de las “buenas maneras”. Sus estrategias ambiguas difieren y complejizan la comunicación de un sentido unívoco<sup>21</sup> y, cuando fue calificado de pornográfico y xenófobo, replicó:

No, por favor, todo lo contrario. Tanto “Zelarayán” como “La máquina de hacer paraguayitos” son libros celebratorios de ese mundo de la inmigración. Imaginate: en mis libros los dominicanos, los paraguas tienen la posta, la agitan, son participes plenos de lo que pasa, hacen cosas, juegan al fútbol con Diego en medio de una calle. ¿Qué cosa hay más hermosa que pelotear en medio de una calle? Y si lo leés bien, al final del libro ellos terminan saliendo a la nación, son héroes. (Prieto, 2002)

En 1810. *La Revolución de Mayo vivida por los negros*, Cucurto reescribe la historia profanando los relatos oficiales, heroicos e incluso sólo verosímiles. En esta versión de la historia, San Martín y la africana Olga Cucurto tienen un hijo ilegítimo llamado Ernesto Cucurto de San Martín, tartarabuelo de W. Cucurto. Justamente a las puertas de la celebración del bicentenario, en la novela se describe el motivo de la celebración desdorándolo: “En ese mayo supuestamente libertador de 1810 (en el que todo siguió igual, cambió para que nada cambie), Buenos Aires era una joda, vivía la acalorada liberación de las mujeres” (Cucurto, 2008, p.113). Cucurto mismo define esta novela como una “sátira antipatriótica” (Cucurto, 2008, p. 197) e interviene con ella en el campo de las representaciones colectivas nacionales. Articulando pasado y presente, tiende a resolver imaginariamente conflictos que incorpora al soporte imaginario a través de una extravagante versión de la historia, la tradición litera-

<sup>21</sup> M. Prieto y D. García Helder -antes de recomendar la lectura de *Zelarayán* de Santiago Vega- hacen resaltar esta tensión ambigua: “el contenido de sus representaciones puede adoptar la forma de escena de racismo, de escepticismo, de cinismo, de vejación, de marginalidad; la descripción de los escenarios puede sostener relaciones metonímicas con la alienación, la ‘fisura’, el estado mental del lumpen, del que no tiene ni busca trabajo, amor, ni consuelo. Las formas de expresión, sin embargo, no se muestran redundantes con respecto al sentido moral o político de las escenas y a la patética de los decorados; al tiempo que expresan tales contenidos, los viran al grotesco, al carnaval, hacen espanto” (Prieto y García Helder, 2007).

ria y las experiencias sociales de una Buenos Aires multicultural. Si bien “Cucurto es de ficción, es una broma a la alta cultura” (Porrúa, 2003), el universo cultural que proporciona visibiliza amplios sectores de la población que fueron vueltos sujetos borrosos y relegados en la tradición nacional. Mediante la construcción de su figura de escritor, su “realismo atolondrado” y su despliegue neobarroco, Cucurto interviene provocadoramente en el campo literario<sup>22</sup> a partir del principio constructivo del imaginario identitario nacional y se vuelven —él y su obra— motivos de gran atención de las editoriales, el público y la crítica literario/cultural.

### Relatos de argentinas/os

*No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.  
Respuesta: No hay cadáveres.*

(Perlongher, 1997: 123)

*¿No estamos así por el Turco?  
Responde la mujer del Paraguay:  
Estamos así por pelotudos”.*

(Cucurto, 2007:62)

En lo que va de la respuesta a la mujer del Paraguay que cierra “Cadáveres” de Néstor Perlongher, al poema de *Hatuchay de Cucurto* —titulado “La mujer del Paraguay, dice de este país...” —, el recorrido textual que propuse se guió por la exploración de representaciones literarias de subjetividades marcadas por la experiencia epocal distintiva de la última década del siglo XX y los primeros años del XXI en Argentina.

Para trasmutarse en memoria, un pasado debe ser articulado, relatado y, en este sentido, puede decirse que los textos revisados operan a

<sup>22</sup> “Cucurto, como Zelarayán, es un narrador y poeta del margen, pero Cucurto no es marginal; no si atendemos al circuito de legitimación que supo construir. Tuvo y tiene la anuencia de algunos medios periodísticos (*Página 12* y *Clarín*), la valoración de revistas culturales (*Diario de Poesía, Voz*), compete en concursos de escritura y lleva adelante un doble proyecto editorial: Eloísa Cartonera es un emprendimiento de carácter social (allí trabajan cartoneros) e intelectual (César Aira, Arturo Carrera, Ricardo Piglia son algunos de sus colaboradores)” (Fernández, 2006).

contrapelo de las “tecnologías del olvido”<sup>23</sup>, conjurando la “patología pública” del *déjà vu* (Virno, 2003: 56) —ese “falso reconocimiento” que oculta la historicidad de la experiencia porque induce a pensar que no hay nada nuevo (Virno, 2003: 40). En estos textos, el trabajo con los restos del pasado conduce a la memoria de los hechos ocurridos y a su incidencia en el presente; dicho de otro modo, son escritos que habilitan una vía más para la conformación de lo que Paolo Virno llamó memoria histórica, o más precisamente, conocimiento o cultura histórica (Virno, 2003: 12).

La producción literaria examinada ubica en un primer plano la representación de experiencias y sujetos sociales sobresalientes de los últimos 30 años y hace pensar en el valor funcional que estos textos tienen en el campo de la formación de subjetividades e imaginarios, en el área de la producción de unidades de sentido que organizan la percepción de la experiencia y los modos de inteligibilidad del presente y el pasado.

Las narrativas que forman la memoria emergen de los juegos entre los recuerdos y los olvidos y pueden también ser tramadas desde el ámbito de la ficción, porque la ficción también tiene efectos en el campo de las comunidades imaginadas y sus memorias. En cuanto partes de la dimensión imaginaria, las ficciones literarias intervienen en la producción de subjetividad en el sentido de articulación con una superficie en la que se arman modelos de inteligibilidad, visibilidades, enigmas, dudas, verdades, silencios (Cohen, 1998: 108); como partes de la imaginación pública, estas ficciones literarias trazan itinerarios entre puntos referenciales nodales de la historia y la cultura argentina y —desbordando el registro realista— inoculan temblores, abren picadas para que circulen los flujos experienciales por fuera de la compulsión repetitiva. Se refieren a la experiencia humana, a lo público y a lo privado, a las memorias del pasado, a los sueños y temores de futuro y a las significaciones

<sup>23</sup> “Durante años permaneció fuera del debate público el modo en que las políticas del recuerdo (aguiadas por todos aquellos se opusieron a que la borradora de las huellas del pasado —de lo desaparecido, de los desaparecidos— fuera el precio a pagar como indecible tributo al milagro neoliberal) se enfrentaron a las tecnologías de la desmemoria que, diariamente, sumergen la conflictividad de lo social en la masa festiva de lo publicitario y de lo mediático” (Richard, 2000: 10).

en el presente<sup>24</sup>, y —al relatar la experiencia humana a partir del juego de la ficción— generan significaciones vinculadas a la producción de subjetividades, permiten que los lectores reflexionen y reelaboren memorias individuales en la dimensión pública de la historia<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> “La historia y la ficción se refieren a la acción humana, aunque lo hagan en función de pretensiones referenciales diferentes [...] Esta pretensión referencial consiste, precisamente, en tratar de redescubrir la realidad a partir de las estructuras simbólicas de la ficción” (Ricoeur, 1999: 143).

<sup>25</sup> Los sistemas simbólicos elaboran y reelaboran continuamente la realidad y “desarrollan esta capacidad organizativa porque poseen una dimensión de carácter signico, porque son elaborados con *trabajo* y las técnicas apropiadas, y porque dan lugar a *nuevos* esquemas para leer la experiencia (Ricoeur, 1999: 142).



## Bibliografía

- AIRA, César. *La villa*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2001.
- . *Las noches de Flores*. Buenos Aires: Mondadori, 2004.
- . “Sin novedad en el frente”. Buenos Aires: *El Porteño* N° 51, 1986, p. 60.
- . “El tiempo y el lugar de la literatura”. Buenos Aires: *Otra Parte*. N°19, 2009, p. 1-5.
- AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores, 1989.
- . “El efecto de lo real”. *Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Lunaria, 2002, p.75 — 82.
- BARRENECHEA, Ana María. “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”. *Revista Iberoamericana* N° 200-201, 2002, p. 765-768.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Buenos Aires: FCE, 2005.
- BENJAMIN, Walter. “Alegoría y Trauerspiel”. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1999.
- COHEN, Ester. “Genealogía del concepto de subjetividad”. En: Pericia, Marcelo (comp). *Ensayo y subjetividad*. Buenos Aires: Eudeba, 1998, p. 101-111.
- CONTRERAS, Sandra. “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea” *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, N° 12, 2006. <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/16-contreras.pdf>>
- . “Algo más sobre la narrativa argentina del presente”. *Kataty* N°5, sep. 2007: p. 6-9.
- CUCURTO, Washington. “Arrebatos en el conventillo” (entrevista de Martín Prieto), *Revista Ñ*, Buenos Aires, 2002. <<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/03/30/u-00801.htm>>
- . *Las aventuras del Sr. Maíz*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- . *Hatuchay*. Bahía Blanca: Vox, 2007.
- DALMARONI, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*, Santiago de Chile: Ril Editores y Mclusina editorial, 2004.
- . “El imperativo realista y sus destiempos”. *Anclajes*, VI, 6, Parte II, diciembre 2002, p.441-468.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1994.
- FOGWILL, Rodolfo. *Los Pichiciegos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- . *Lo dado*. Buenos Aires: Paradiso poesía, 2001.
- FRIGERIO, Alejandro. “De la ‘desaparición’ de los negros a la ‘reaparición’ de los afrodescendientes: comprendiendo las políticas de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en Argentina”. En: LECHINI, Gladys (org). *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Córdoba: CEA y Buenos Aires: CLACSO, 2008. <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/surur/AFRICAN/08frig.pdf>>
- GARCÍA Canciani, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: FCE, 2009.
- GRAMUGLIO, María Teresa. “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina” En: María Teresa Gramuglio (dir.), *El imperio realista. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik, tomo VI, Buenos Aires: Emecé, 2002.
- FERNÁNDEZ, Nancy. “Cucurto y Zelarrayán” *El interpretador*, N° 29, 2006. <<http://www.elinterpretador.net/29NancyFernandez-CucurtoY-Zelarrayan.html>>
- GUATTARI, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- GUSMÁN, Luis. *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- . *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- KOHAN, Martín. “Entre el bronce y el maquillaje”. Buenos Aires: *Clarín, Suplemento Cultura y nación*, 2002. <<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/02/23/index.html>>
- . “Significación actual del realismo criptico”. *Boletín/12*

- ROWE, WILLIAM. *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SARLO, Beatriz. "No olvidar la guerra de Malvinas" y "Sueño de la razón argentina". En: *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2007, p. 449-453; p.454-461.
- . "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia". Buenos Aires: *Punto de vista* N° 86, 2006, p. 1 - 11.
- SCHNAITH, Nelly. *Paradojas de la representación*. Barcelona: Café Central, 1999.
- SPERANZA, Graciela. "Por un realismo idiota". *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre, 2001, p.14-23
- ZEIGER, Claudio. "La experiencia sensible". Buenos Aires: *Página/12*, 5 ago 2001 <<http://www.fogwill.com.ar/critica.html#zeiger>>

- del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre, 2005, p. 24-35
- LUDMER Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.
- . "Literaturas postautónomas", *Ciberletras* N° 17, 2007 <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>
- . "Los tonos antinacionales del presente" (entrev. de Diego Peller. *Otra parte* N° 18, 2009. <<http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-18-primavera-2009/josefina-ludmer-los-tonos-antinacionales-del-presente>>
- . "Notas para Literaturas Posautónomas III". *Blog de J. Ludmer*, 31 Jul 2010 <<http://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>>
- MONTELEONE, Jorge. "Poetas en la mitad de la vida". Suplemento ADN del Diario *La Nación*, 24 oct 2009 <[http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=1188416](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1188416)>
- PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- . *Poemas completos (1980-1992)*. Buenos Aires: Espasa Calpe/Seix Barral, 1997.
- PIGLIA, Ricardo. *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- PORRÚA, Ana. "Un barroco gritón", *Bazar americano*, dic 2003. <<http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=11>>
- PRIETO, Martín y GARCÍA HELDER, D. "Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual", *El interpretador*, N° 32, 2007. <<http://www.elinterpretador.net/32DanielGarciaHelder-MartinPrieto-BocetoN2.html>>
- QUIROGA, Horacio. *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Nueva York: Penguin Books, 1997.
- RICHARD, Nelly. "La cita de la violencia: convulsiones del sentido y rutinas oficiales". Buenos Aires: *Punto de vista* N° 63, 1999, p. 26 - 33.
- . *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.