TrAmA

Estéticas del DESBORDE en el siglo XXI

María Laura Pérez Gras Sonia Jostic Lucía Feuillet Mónica Bueno (Directoras)







Estéticas del DESBORDE en el siglo XXI





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ENTRE RÍOS Abog. Luciano Filipuzzi

RECTOR

Esp. Lic. Daniela Dans

VICERRECTORA

Lic. Raúl Rousseaux

SECRETARIO DE INTEGRACIÓN Y COOPERACIÓN

Esp. Dana Rodríguez

DIRECTORA EDITORIAL UADER

UNIVERSIDAD NACIONAL DE FORMOSA

Esp. Augusto César Pármetler RECTOR

Dr. Emilio Grippaldi VICERRECTOR

Mgr. Alberto Barboza

SECRETARIO GENERAL ACADÉMICO

Mgr. Marisa Estela Budiño RESPONSABLE DE EdUNaF



Estéticas del DESBORDE en el siglo XXI

María Laura Pérez Gras Sonia Jostic Lucía Feuillet Mónica Bueno (Directoras)





Estéticas del Desborde en el siglo XXI / María Laura Pérez Gras... [et al.]; dirigido por María Laura Pérez Gras... [et al.]. - 1a ed. - Formosa: EdUNaF; Editorial de la Universidad Nacional de Formosa; Paraná: Editorial de la Universidad Autónoma de Entre Ríos, 2024.

Libro digital, PDF - (Trama Federal)

Archivo Digital: descarga ISBN 978-631-90052-6-4

I. Crítica de la Literatura Argentina. I. Pérez Gras, María Laura, dir.

CDD 860.9982

© María Laura Pérez Gras, Sonia Jostic, Lucía Feuillet, Mónica Bueno, 2024.

©EDITORIAL UADER

©EDITORIAL EdUNaF

Editorial UADER

Diseño Gráfico: Alfredo Molina Edición y corrección: Vanesa Borgert

Editorial EdUNaF

Mgr. Marisa Estela Budiño



Razón social: UADER/Editorial UADER Avda. Ramírez 1143, E3100FGA Paraná, Entre Ríos, Argentina editorial@uader.edu.ar www.uader.edu.ar



Razón social: Editorial de la Universidad Nacional de Formosa. Avenida Gutniski, 3200 Formosa, Argentina editorialunaf@gmail.com

Hecho el depósito que marca la ley II.723 Prohibida su reproducción total o parcial Derechos reservados

Índice

Vacios, nudos y cordeles en una red académica	
Raquel Guzmán	
Cordeles	9
Nudos	IO
Vacíos	II
Colofón	12
Introducción	14
María Laura Pérez Gras, Sonia Jostic, Lucía Feuillet, Mónica Bueno	
Desbordes desde los márgenes	
Desborde popular, configuraciones espaciales y fronteras	
transgredidas en la obra narrativa de Juan Diego	
Incardona, Gabriela Cabezón Cámara, Leonardo Oyola	
y Eugenia Almeida	30
Juan Ezequiel Rogna	
Territorios enquistados: sobre los asentamientos	
y las villas como espacios biopolíticos	
en la literatura argentina	55
Esteban Luciano Juárez	
Posautonomía y diversidad en la escena	
literaria argentina de este milenio	77
Sonia Iostic	

Desbordes de los imaginarios en el retorno al siglo XIX

Alejandra Nallim

Elige tu propio pasado y futuro: ¿Sueñan los gauchoides con	
ñandúes eléctricos?, de Michel Nieva	II2
Sabrina Rezzónico, María Laura Pérez Gras	
Una memoria especulativa: genocidio y ficción Laura Destéfanis	137
Frontera y desborde en <i>Las aventuras</i> de la China Iron (2017), de Cabezón Cámara, y <i>Las cautivas</i> (2021), de Tenconi Blanco <i>María Laura Pérez Gras</i>	160
Desbordesde la ciencia ficción	
Los mantras modernos: posapocalipsis,	
futuro y desintegración	185
Lucía Vazquez	
Cadáver exquisito de Agustina Bazterrica o la violencia	
en una sociedad distópica	205
Alfonsina Kohan, Dana Rodríguez	
Ficciones argentinas en Urras: desbordes	
y disonancias dialécticas	226
Lucía Feuillet	
Desbordes del realismo y nuevas estrategias del naturalismo	
Tierra y Terror en los cuerpos femeninos	
Topografías del desalojo: Cometierra, Catedrales y narrativa	
breve del NOA	252

	Escribir en la urgencia: "Edificio Mayor, piso diez" de Mariana Enriquez y <i>Acá empieza a deshacerse</i>	
	el cielo de Lucila Grossman Mariana Catalin	275
	La ola que arrasa. Desbordes del realismo regional Mercedes Alonso	299
	Este realismo ya no está disponible Matías Lemo	319
	El desborde de la naturaleza. Resignificaciones de la literatura regional Mónica Bueno	342
Cvs autores		368

Vacíos, nudos y cordeles en una red académica¹

Raquel Guzmán CIUNSa

Organicé este prólogo siguiendo tres ejes que, como sendas metáforas, me permiten analizar el trabajo que desde 2011 venimos haciendo con un grupo de docentes e investigadoras en la Red Interuniversitaria de Estudios de las Literaturas de la Argentina (RELA), no para dar cuenta de una historia, sino con el propósito de poner el acento en el proceso constructivo que nos une.

Cordeles

Comienzo con los cordeles y no puedo dejar de pensar en el hilo de Ariadna, las amarras de los barcos, la hebra surgiendo nítida del huso. La cuerda implica sostén, continuidad, flexibilidad, acepciones que en el ámbito académico se traducen como la posibilidad de ligar distintas posiciones, textos, lecturas de un modo potente, pero a la vez abierto a la multiplicidad de figuras y a la diversidad de conexiones y desconexiones posibles. Como en "Una milla de soga" de Marcel Duchamp, el hilo es además la posibilidad de obturar y transformar los lugares y las imágenes. Este carácter sorpresivo y desnaturalizador de la soga se aviene también con la constante

I Comunicación leída en el Panel "Nudos, vacíos y cordeles en una red académica. Diálogos y relatorías en torno a la experiencia de la RELA" en el XXI Congreso Nacional de las Literaturas de Argentina – UNJU, septiembre / octubre 2022.

² *"A mile of string"*, instalación de Marcel Duchamp en Nueva York (1942) materializa la inasequibilidad del arte.

lucha de la literatura frente a las diversas restricciones que buscan encorsetar las lecturas, pedagogizar las interpretaciones y configurar cánones más o menos regulados.

En el trabajo académico es constante la presencia del fantasma de la quietud; en una red el hilo nos enfrenta a lo móvil tanto en el tiempo como en el espacio. Cada lugar, cada época, cada texto es susceptible de inscribirse en diversas lógicas, anudarse y desanudarse hacia el pasado en múltiples memorias y hacia el futuro en las réplicas que va suscitando. Sostener ese hilo implica una gran dosis de generosidad, compartir saberes, conectar obras, acercar material inhallable, de tal modo que la construcción del conocimiento sea sólida, pero que también implique creatividad para propiciar nuevas conexiones. El carácter plural de la red abre la posibilidad de que los hilos sean múltiples, en su textura, en sus colores y en sus posibilidades articulatorias.

Nudos

En 2012, la Dra. María Ester Gorleri (UNaF) nos invitó a dictar con las Dras. María Alejandra Nallim (UNJu) y Liliana Massara (UNT) un Curso sobre Literatura del NOA en la Universidad Nacional de Formosa. No sé exactamente qué quedó en esa ciudad de esas jornadas de trabajo pero sí sé que me traje de Formosa, textos, debates, análisis históricos de la constitución de la literatura formoseña que me permitieron comparar críticamente el desarrollo de nuestras literaturas locales. Compartíamos la constante reducción a ser consideradas literaturas periféricas, epigonales, obturándose su espesor histórico y las réplicas con los discursos históricos y políticos.

En una red, los nudos son esas instancias de fricción de experiencias, agendas de debates, acuerdos y desacuerdos, polémicas y disputas, cuyos efectos fluyen en diversas direcciones. Así como en el tapiz,

las lazadas organizan figuras, diseñan imágenes, trazan representaciones y en esas construcciones, tejido y tejedor se transforman, a la vez que van resignificando la propia práctica de investigación, de docencia, de transferencia. Estos nudos o ligaduras, a la manera de la música, también modifican los ritmos y propician nuevos tonos, mientras los cuerpos tienen que estar decididos a reposicionarse constantemente.

Las Jornadas de Literatura de las Regiones de la Universidad Nacional de Cuyo, las Jornadas del PROHUM en el Noroeste³, los congresos en la Patagonia, Formosa, La Pampa, entre varios otros encuentros, las publicaciones conjuntas, los cursos y las conferencias fueron esas lazadas que posibilitaron el intercambio de lecturas, de libros, de producciones críticas construyendo esta suerte de "literatura traficante" donde se trazaron nuevas figuras a partir de los pequeños movimientos de grupos de interés en distintas localizaciones del país.

Vacíos

De la misma manera que todo poema supone los blancos y los silencios, una red trasluce los vacíos, esos sitios de espera, lugares de demora para la reflexión, momentos donde el tráfago cotidiano te lleva por delante o donde tratamos de recuperar los hilos que se nos escaparon. El vacío permite volver los sentidos hacia las otras dimensiones del mundo para repensar la literatura desde nuevos sitios, la sociedad, la política, las tradiciones, la economía.

Esos cruces interdiscursivos fortalecen la trama de la red y abren la posibilidad constante de nuevas formas de relaciones y modos de

³ Sub-Proyecto Interinstitucional sobre la Literatura del NOA (2011-2013). Dirigido por la Dra. María Alejandra Nallim, en el marco del Proyecto de apoyo a las ciencias humanas (PROHUM).

potenciar la productividad de los actores y sus discursos. Se trata de momentos de aparente ociosidad donde es posible escuchar las voces diversas con mayor nitidez, el espacio para pensar ¿cuál es el sentido de nuestra práctica? ¿para qué la literatura? ¿para qué producir conocimiento acerca de la literatura? En sociedades como las nuestras, golpeadas por enormes flagelos e injusticias, ¿qué lugar ocupa nuestro saber? En la historia de nuestras universidades se han dado innúmeras respuestas a estos interrogantes, algunas ingenuas, otras interesadas, otras de profunda descalificación. En la RELA es un debate constante, aun cuando es sabido que no se trata de "encontrar una respuesta" sino de no olvidar que esa pregunta es la que da sentido a nuestra formación.

Colofón

De 2017 a 2021 dirigí un proyecto de investigación en la Universidad Nacional de Salta titulado "De la democracia al Bicentenario: Relevamiento crítico de la literatura del NOA (1983-2016)". Se trató de un proyecto interinstitucional con el aporte de una veintena de investigadores de Salta, Jujuy y Tucumán, que tenía el objetivo de generar material crítico para difundir una producción literaria muy rica y poco conocida. Llevamos adelante jornadas, cursos, la publicación de un libro Cartografías literarias del NOA y seis números de la Revista digital "Enciudarte", entre otras actividades. En todo este recorrido la amplia Red Interuniversitaria de Estudios de las Literaturas Argentinas estuvo presente, en el intercambio, el trabajo de referato de artículos, el aporte de investigaciones, la presentación de la revista, la organización de nuevas carreras. Una experiencia concreta donde fluyeron datos, saberes, corpus de lectura, donde se anudaron voluntades, intereses, expectativas que además supusieron un esfuerzo epistémico para salir de las problemáticas habituales y abrirse a nuevas interpelaciones. Incluso el XXI Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina 2022 y sus problemáticas se gestaron en esas discusiones.

La red continúa así su incesante articulación de hilos, nudos y vacíos, ahora con Trama Federal, un proyecto minuciosamente debatido, cuya concreción se inició con "De cada cosa un poquito". Prensa y literatura en el largo siglo XIX (2022) y continúa ahora con Estéticas del desborde en el siglo XXI, mostrando de qué manera el trabajo mancomunado de distintos actores –investigadores, diseñadores, editores—de diversa procedencia se articula para delinear una cartografía literaria amplia e inclusiva.

Se trata, entonces, de continuar apostando a una crítica literaria que, reconociendo los diversos lugares de enunciación profundice en corpus diversos, integre las distintas instancias de formación y promueva la construcción colectiva con una actitud reflexiva pero también afectiva y sensible, no para dar con una verdad imposible, sino para seguir interrogándonos.

INTRODUCCIÓN

María Laura Pérez Gras Sonia Jostic Lucía Feuillet Mónica Bueno

Estéticas del desborde en el siglo XXI: fundamentación

Las producciones literarias recientes ponen en juego una ética de lo extremo mediante la superposición de imposibles, la convivencia de contrarios y la profanación de formas consagradas por el canon. En un contexto de ambigüedades interpretativas y secretas tramas colectivas –cuando el tardocapitalismo no deja de reproducir lógicas destructivas a nivel mundial, mientras se agrupan los combates feministas y las resistencias desde la precariedad, y se redefinen los alcances de la etapa postdictadura en Argentina—, el desborde se vuelve un gesto urgente y necesario para instalar la pregunta sobre los vínculos humanos extrañados y los límites de los paradigmas cognitivos vigentes.

El comienzo del siglo XXI (y del nuevo milenio) encontró a la Argentina particularmente sumida en una profunda crisis que no tardaría en materializarse como una suerte de "desborde": desborde de las calles, desborde del "sistema", desborde de las formas... Tal como propone la Sociocrítica, los distintos discursos que se daban en la sociedad, en un estado y un momento determinados, capturaron ese gesto y lo procesaron a través del lenguaje. La literatura conoció, así, una instancia de "despunte", de "brote", de "grito", tras una apatía bastante prolongada. Se impuso lo espasmódicamente próximo e

inevitable: la miseria visceral que se manifestaba a través de "figuras" -hoy por hoy, naturalizadas - como el "cartoneo" y el "piquete", captados por la ficción delirante de *La Villa* (fechada en 1998 pero publicada en 2001), de César Aira; delirio que también nutre de comic el universo de la delincuencia en Kryptonita (2011), de Leonardo Oyola. La literatura del siglo XXI incurre, asimismo, en una torsión, un trazo "oblicuo", dirigido a producir representaciones en las que el "desborde" asume lógicas de lo lúdico como en La 31: una novela precaria (2012), de Ariel Magnus; y formas de lo atrevido y de la irreverencia en la vasta producción de Washington Cucurto. Eventualmente, encontramos una literatura que se nutre del disparate para dar cuenta de cuestiones que "desbordan" el marco específico de lo precario y abren su tematización a las sexualidades heteronómicas en La Virgen Cabeza (2009), de Gabriela Cabezón Cámara; Dame pelota (2009), de Dalia Rosetti; Con V de Villera (2021), de Lula Comeron, entre otros.

Se despliegan, también, en las ficciones de este siglo, voces narrativas paranoicas y vacilantes, o socarronas y alucinadas, que se sitúan entre mundos para entretejer historias donde los tiempos, los territorios y las identidades se repliegan sobre sí mismos o multiplican instancias de incertidumbre en los relatos. Aunque la única regla parece ser la del exceso y la ruptura de todas las pautas y cánones, y no deja de insistirse en la referencia a los géneros masivos que coexisten con una tradición culta amenazada por la intervención constante sobre sus más rígidas premisas. En esta movilidad entre la seducción de lo revulsivo y la inquietud provocada por las exuberancias, se destaca la imposibilidad de normalizar categorías estables y sistemáticas.

En este sentido, son varias las obras de la literatura actual que, a partir de la contaminación y la fragmentación, ponen en juego los cruces de fobias sociales con matrices discursivas que remiten a la novela negra –es el caso de *Nuestra parte de noche* (2019), de Mariana Enriquez o *Ultratumba* (2020), de Leonardo Oyola–; o dan cuenta de

las potencialidades de un nuevo *fantasy* emplazado en el filo entre lo siniestro y lo espeluznante –ejemplo de esto son los relatos de Samanta Schweblin, Betina González o Yamila Bêgné–. Hasta el gótico, un género que se había desplazado del centro del sistema literario, retorna para dar cuerpo a la experimentación, como sucede en varios textos de la mencionada Enriquez y en la novela *La sed* (2020), de Marina Yuszczuk (ganadora del nuevo Premio Sara Gallardo). También el *new weird*, que transgrede las fronteras entre el policial, el fantástico y la ciencia ficción, tiene una presencia creciente en la narrativa del siglo XXI, como lo testimonia la Antología de nueva ficción extraña *Paisajes Experimentales* (2020).

La literatura especulativa reciente, asimismo, cruza los géneros populares con la literatura de crítica social, en diálogo con tradiciones como la de la utopía devenida en distopía, que se desborda, a su vez, hasta configurar escenarios apocalípticos o posapocalípticos, tras la debacle final –que nunca llega a ser la última en la sociedad capitalista y su mundo natural estallado—; o se desvía en ucronías que despliegan parodias contrahegemónicas y orgiásticas. Así aparecen las novelas *Plop* (2002), de Rafael Pinedo; *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal; *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, y las obras de ficción y no-ficción de Michel Nieva, como faros que se destacan entre muchas otras.

En definitiva, la literatura actual opera en los claroscuros que se perciben tras la superposición de matrices genéricas, exhibiendo la transformación de algunas de las convenciones discursivas que estructuraron la ficción argentina durante el siglo XX. De esta manera, ya en el siglo XXI, las estéticas del desborde generan espacios imaginarios inestables donde el lenguaje se vuelve potencia de diversificación fuera de regla.

La pandemia vino a completar este cuadro de inestabilidades, en tanto exhibió la persistencia de los daños estructurales operados por un sistema social y económico al borde del cataclismo. En este sentido, se profundizan las brechas entre lo imaginado y lo posible, y la literatura no es ajena a este proceso que resignifica la urgencia transformadora del presente. Escrituras como *El año de la rata* (2021), de Mariana Enriquez y Alderete, o *Interior día/Interior noche*, de Luisa Valenzuela, son apenas muestras de la eficacia narrativa y la notoriedad alcanzada por la producción literaria argentina en estos tiempos turbulentos. Los desbordes son múltiples, autorreflexivos, intergenéricos; se sitúan entre la praxis de lo cotidiano y los marcos inasibles de lo global, y motivan a una crítica rigurosa y permeada por intereses multidisciplinarios.

El segundo volumen de Trama Federal: estructura y contenido

Este libro fue organizado en cuatro secciones que responden a diferentes ejes de los propuestos dentro de las posibles formas de exploración de las estéticas del desborde en este siglo. Cada una de estas partes fue coordinada por una de las directoras del volumen.

La primera sección, **Desbordes desde los márgenes**, fue coordinada por Sonia Jostic, y se concentra en los problemas de la "marginalidad" y en el estudio de los espacios de la precariedad como el conurbano, la villa, la cárcel, etc.

El primer artículo, escrito por Juan Ezequiel Rogna, se titula "Desborde popular, configuraciones espaciales y fronteras transgredidas en la obra narrativa de Juan Diego Incardona, Gabriela Cabezón Cámara, Leonardo Oyola y Eugenia Almeida". En él, Rogna realiza un abordaje transversal de la producción narrativa de cuatro escritores/as argentinos/as contemporáneos/as a partir de la multiplicidad de sentidos que adquiere el "desborde popular" (Matos Mar, 1984) en sus respectivas estéticas. Se centra en: *La Virgen Cabeza* (2009) y *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara; *Rock barrial* (2010) y *La culpa fue de la noche* (2020), de Juan Diego Incardona;

Kryptonita (2011) y Ultra Tumba (2020), de Leonardo Oyola; La pieza del fondo (2010) y Desarmadero (2022), de Eugenia Almeida. El artículo plantea que el recorrido crítico por este corpus permite advertir una serie de operaciones que, durante las primeras décadas del siglo XXI, actualizaron y complejizaron las configuraciones de una otredad popular cuyo intento de representación dio origen a la literatura argentina (Piglia, 1993), a la vez que significó un "exceso de vida" (Torres Roggero, 2014) que vino a "desbordar" los parámetros de la "ciudad letrada" (Rama, 1984) desde la "precariedad del estar" (Heredia y Rogna, 2021). Dentro de las obras, el "desborde popular" se identifica en distintos planos: la violencia física como metáfora de la violencia política (Melo, 2011); las adscripciones territoriales de determinados sujetos sociales y las fronteras como sinécdoques de lo liminar (Cebrelli y Bocco, 2018); la ausencia/presencia de voces articuladas por diferentes "repartos de lo sensible" (Rancière, 2007); la vigencia/crisis/caducidad de ciertos códigos culturales y las interacciones entre civilización y barbarie comprendidas como paradigmas antitéticos/complementarios (Rogna, 2017). Si bien todas estas dimensiones resultan señaladas, la focalización está puesta en las configuraciones de los espacios "marginales" y en sus posibles vínculos con los espacios "centrales", fundamentalmente a partir de los procesos de identificación y de los efectos generados por la transgresión de las fronteras (físicas, simbólicas, epistemológicas) que los relatos escenifican.

El segundo artículo se titula "Territorios enquistados: sobre los asentamientos y las villas como espacios biopolíticos en la literatura argentina". En él, Esteban Luciano Juárez analiza las representaciones de los espacios marginales en la literatura argentina reciente con la hipótesis de que esta narrativa tematiza la configuración de las villas como enclaves biopolíticos cuyo rasgo distintivo es la *interioridad* con respecto al resto del cuerpo social. Si bien el tópico de los espacios marginales en la narrativa argentina no es nuevo, en la actualidad se lo aborda desde una perspectiva que incluye los cambios topográficos que las grandes ciudades han atravesado en

las últimas décadas debido, en parte, al crecimiento demográfico de los asentamientos va no periféricos o apartados sino internos, comprimidos y "enquistados". La premisa "hacer vivir o dejar morir" (Michel Foucault) implica una separación que distingue y enfrenta dos tipos de vida: aquella a proteger, por un lado, y aquella "nociva" o "degenerada", por el otro. La manifestación territorial de esta lógica encuentra puntos de contacto con el paradigma inmunitario (Roberto Esposito) pues aquello que anula al otro ajeno del sí mismo conduce, en la literatura argentina, a un tratamiento de la villa centrado en el encerrar más que en el apartar. De esta forma, emerge una representación de un territorio interno a otro, pero externo en términos simbólicos y culturales; un enclave gestionado biopolíticamente donde se ejerce una política de la muerte (Achille Mbembe) que simultáneamente define a sus habitantes. En este sentido, se analizan el cuento "El carrito" (2009), de Mariana Enriquez, La Virgen Cabeza (2009) y Romance de la negra rubia (2014), novelas de Gabriela Cabezón Cámara, con el fin de abordar la representación del "villero" como sujeto cargado de significaciones territoriales que conducen finalmente a una anulación de los espacios mediante la expulsión o la muerte.

El tercer y último artículo de esta primera sección se titula "Posautonomía y diversidad en la escena literaria argentina de este milenio". La propia Sonia Jostic propone aquí otro anclaje y examina escrituras que se resisten a ser narradas y buscan narrarse conjurando los estereotipos. Este trabajo aborda la producción de autorxs oriundxs y residentes en barrios que no piden "autorización" porque forjan su propia "autoridad". El corpus –integrado por César González, Wk y Jesi Jess– da cuenta de ciertas cuestiones vinculadas con el rol del encierro como instancia que, a lo largo de las últimas décadas, ha fomentado y labrado estas letras hasta su actual visibilización. Ello no implica en absoluto que la prisión sea una condición para la existencia de estos textos, tal como lo demuestra el caso de la autoproclamada "feminista" y reivindicada "villera" cuya pluma recorre la paleta de la cotidianeidad pobre. Jostic explora la peculiaridad de

las textualidades que ha recortado haciendo equilibrio para no caer en la "marcación", y para ello recurre a postulados teóricos formulados en relación con escrituras "académicas"; en este sentido, el artículo se apropia de la "posautonomía" (Ludmer, 2010) y disecciona la categoría para volverla funcional a un *corpus* de trabajo ajeno. La autora postula la necesidad de activar nuevos modos de lectura y la pertinencia de un debate sobre la flexibilidad del campo académico.

La segunda sección del libro, **Desbordes de los imaginarios en el retorno al siglo XIX**, fue coordinada por María Laura Pérez Gras. Se abordan aquí las parodias contrahegemónicas y sus intervenciones sobre la tradición literaria; los universos discursivos superpuestos en narraciones alucinadas que desbordan las fronteras de tiempos, espacios y géneros como el *fantasy*, el terror, el policial, la ciencia ficción y el gótico; las problemáticas de los usos de los cuerpos, los géneros y las sexualidades, de las formas de conservación y vinculación de la especie humana, de las herencias y los traumas en el vínculo con lo originario y con la naturaleza. Se exploran las voces excesivas, los desbordes dimensionales y las temporalidades en jaque en los nuevos modos de narrar y de exceder las coordenadas crono-territoriales.

El primer artículo de esta segunda sección se titula "Elige tu propio pasado y futuro: ¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?, de Michel Nieva". En él, Sabrina Rezzónico y María Laura Pérez Gras exploran los cruces de la obra mencionada con otras del escritor argentino—que incluyen poesía, narrativa, ensayística y el guion de un videojuego— y las intertextualidades que teje a partir de la tradición de la gauchesca, que es reapropiada y resignificada en clave de ciencia ficción ciberpunk—gauchopunk, según el autor—, para revisar las tensiones entre barbarie y civilización mediadas por la tecnología. El desborde estilístico y semántico, que reconfigura personajes gauchos en gauchoides, el espacio fundacional de la utopía liberal decimonónica en pampa distópica y una lengua gauchesca en una robótica, permite releer el canon, las tradiciones y la historia cultural

argentina desde zonas de la memoria reactivadas por la escritura de Nieva y que manifiestan las potentes derivas de temas, géneros, estéticas, de nuestra literatura en el presente. Nieva se remonta a los orígenes de la literatura argentina, en el siglo XIX, e identifica su naturaleza distópica y cyberpunk en dos elementos: el territorio de frontera, y la construcción del Otro (indio, india, gaucho, china), aquellos que fueron "usados" en la guerra, en el trabajo de campo y en la servidumbre desde los inicios de la Nación, y controlados por medio de implementos tecnológicos.

El segundo artículo de esta sección, escrito por Laura Destéfanis, se titula "Una memoria especulativa: genocidio y ficción". Este trabajo indaga los modos de representación y reconstrucción de voces, cosmovisiones y culturas asediadas tanto en la etapa colonial como durante la expansión del Estado argentino. En *La jaula de los onas* (2021), de Carlos Gamerro, se pone en escena la cultura selk'nam mediante la recreación del secuestro y cautiverio de un grupo humano que es expuesto como fenómeno en la Exposición Universal de París; en *La estirpe* (2021), de Carla Maliandi, el genocidio qom emerge como resto mediante la manifestación de una amnesia de su protagonista; en *La despoblación* (2022), de Marina Closs, se despliega el mundo mbyá guaraní entreverado en las misiones jesuíticas del Guayrá.

A pesar de referenciarse en hechos históricos documentados, se trata de narrativas que desbordan el realismo y derivan hacia el fantástico y el extraño. El recurso a elementos místicos, del terror y del gótico, como también del género policial o la novela de aventuras, permite a cada una de estas novelas especular en torno a cómo se desarrollarían el pensamiento y el modo de habitar el mundo en estas comunidades desaparecidas o transculturadas. Por una parte, el calco discursivo y la recreación a partir de documentos que remiten a cada época abordada (Montoya, Lozano, Dobrizhoffer, Gusinde) evidencian significaciones construidas en los pliegues entre el realismo y sus puntos de fuga; por otra, el trabajo con fuentes antropológicas (Cadogan, Combès, Chapman, Bridges) permite dimensionar de qué modo estas ficciones circunscriben con nitidez la huella de las ausencias que buscan representar.

El tercer y último artículo de esta segunda sección se llama "Frontera y desborde en Las aventuras de la China Iron (2017), de Cabezón Cámara, y Las cautivas (2021), de Tenconi Blanco". En este trabajo, María Laura Pérez Gras analiza dos textos recientes -la novela y la obra de teatro mencionadas en el título- en relación con la serie de la literatura de cautiverio que ha establecido en trabajos anteriores, bajo la hipótesis de que estas dos profundizan radicalmente la tendencia contrahegemónica de los últimos tiempos a través de la deconstrucción del discurso civilizatorio y patriarcal, por medio de la parodia y del desborde en la configuración del espacio y de los personajes que aparecen en ambas. Se pasa del locus tenebrosus al locus eremus, al locus amoenus, hasta llegar al locus eroticus, en un recorrido diacrónico que tensa lo que ha ingresado en el canon con lo que lo disputa. También se traza un recorrido por la construcción de cautivos y cautivas, y de indios e indias, en función de sus antecedentes literarios, en sus roles secundarios o marginales, hasta llegar a explorar los recientes lugares protagónicos y la necesidad de estos personajes de hablar a partir de esta resignación jerárquica. La invención de un lenguaje que permita la expresión de estas voces nuevas y contribuya a la construcción de identidades, la exploración de lo utópico y la deconstrucción de estereotipos es, en gran parte, la propuesta de ambas obras.

La tercera sección del libro, **Desbordes de la ciencia ficción**, fue coordinada por Lucía Feuillet. En ella, se exploran los desbordes genéricos de la ciencia ficción hacia la nueva narrativa distópica, apocalíptica/posapocalíptica, a partir de las crisis del poscapitalismo y del patriarcado, y las debacles sociales, ecológicas y sanitarias. También se analiza el desplazamiento de lo especulativo hacia la ficción ecológica en algunos casos, y la mezcla con lo siniestro y el terror que se acerca al *new weird* en otros.

El primer artículo de esta sección, titulado "Los mantras modernos: posapocalipsis, futuro y desintegración", fue escrito por Lucía Vazquez. Allí se trabaja a partir de la hipótesis de que en la mencionada

novela de Martín Felipe Castagnet la narrativa poscapocalíptica se excede a sí misma al generar un imaginario del futuro en fuerte vinculación con el pasado histórico de nuestro país. En un futuro en el que la gente puede "desaparecer" por gusto, y en el que se venden (producto de un quehacer equiparable al "cartoneo") las "pertenencias de los que le temen al fin del mundo", el apocalipsis es un hecho y un tiempo-espacio. Al comienzo, lo que pareciera un lugar —la fosforescencia— se convierte en un tiempo—el pasado— que comienza a contaminar la realidad, hasta borrar las fronteras que separan los dos mundos. El libro de Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre* (2011), propone pensar la literatura argentina de posdictadura como productora de imaginarios del futuro en los que la desintegración de los cuerpos y los límites es una constante, y la presencia de los restos permite el diálogo entre el pasado y el futuro de nuestra historia.

El segundo trabajo de esta sección, escrito por Alfonsina Kohan y Dana Rodríguez, se titula "Cadáver exquisito de Agustina Bazterrica o la violencia en una sociedad distópica" y estudia la premiada novela como una ficción distópica en la que la sociedad se ve obligada a cambiar radicalmente. Nuevas prácticas se legalizan, entre ellas el canibalismo. Se analizan los modos en que se configuran la violencia y el poder en esta sociedad atravesada por nuevas leyes que cambian las formas de vivir y relacionarse. En este sentido, se advierte que Cadáver exquisito propone una alegoría de la violencia que padece la sociedad y puede leerse dialógicamente como una anticipación de la relación literatura y pandemia. El miedo, la incertidumbre, lo repulsivo están presentes en toda la trama y generan una atmósfera oscura donde los sentimientos más ruines de la humanidad salen a la luz. La epidemia hace visibles realidades que siempre estuvieron latentes, pero que se encontraban ocultas y silenciadas.

El tercer y último artículo de esta sección se titula "Ficciones argentinas en Urras: desbordes y disonancias dialécticas" y fue escrito por Lucía Feuillet. Allí la investigadora indaga en seis relatos de escritoras argentinas que se recuperan en *Las escritoras de Urras* (2020-2023),

teniendo en cuenta el desborde de géneros literarios como el horror y la ciencia ficción hacia lo extraño. Las escritoras de Urras es un proyecto transmedia, compuesto por un blog y un podcast, y dirigido por Sofía Barker y Maielis González. Esta propuesta, que emerge a las puertas de la pandemia para cuestionar no solo las lógicas del canon sino también los modos de circulación y discusión de la alta literatura, se concentra en la difusión de escritorxs mujeres y no binarixs. Se abordan aquí los seis relatos de autoras argentinas reunidos en el blog hasta la fecha: "Amargo" de Flor Canosa, "Roberto" de Agustina Bazterrica, "El hambre de la virgen" de Cynthia Matayoshi, "Víbora" de Claudia Aboaf, "Vienen los extraños" de Alejandra Decurgez y "Ruido blanco" de Laura Ponce. Esta selección revela la prevalencia del desborde de géneros en la producción argentina actual, especialmente, la yuxtaposición entre lo especulativo y el terror que se acerca al new weird o nuevo extraño. El punto de vista de la crítica dialéctica, formulado por Fredric Jameson, converge en esta lectura para profundizar modos de pensar la creciente disonancia entre la comprensión de las alienaciones individuales y la cambiante historia de comunidades guiadas por modelos de dominación ocultos, múltiples y siniestros.

La cuarta y última sección de este libro, **Desbordes del realismo** y **nuevas estrategias del naturalismo**, fue coordinada por Mónica Bueno y se concentra en los debates acerca del realismo, el naturalismo, el fantástico y las poéticas de la monstruosidad.

El primer trabajo de esta sección fue escrito por Alejandra Nallim y se titula "Tierra y Terror en los cuerpos femeninos. Topografías del desalojo: *Cometierra, Catedrales* y narrativa breve del NOA". El artículo indaga acerca de la constancia de la violencia sobre los cuerpos de las mujeres en la literatura argentina reciente y se pregunta si estamos ante "vidas desnudas" (Agamben), cuerpos abyectos (Kristeva), actos corporales subversivos (Butler), cuerpos flotantes (Foucault) que nadan en la intemperie (Sanfuentes) o cuerpos anómalos de mujeres monstruas (Enriquez) que transgreden la norma

y construyen su propia genealogía revolucionaria. ¿Qué gramáticas del poder desmontan estas corpósferas del desamparo y cuáles son sus operaciones decolonizantes que gritan y resisten (C. Walsh, Lugones, Palermo) contra estas normativas de la subjetividad? Estas reflexiones guían el circuito estético-crítico del corpus estudiado para abordar los cuerpos femeninos como territorio y terror, intervenidos por la monstruosidad caníbal, los extremos de los géneros distópicos/realistas y el policial negro en la narrativa metropolitana y del noroeste argentino, escrita por mujeres. Territorializar los cuerpos significa delimitar sus fronteras como espacio centralizado (Segato) en los crímenes de género intrafamiliar y los abusos perpetrados en la intimidad del espacio doméstico, como dominio de la soberanía territorial y apropiación de la violencia.

El segundo trabajo de esta última sección, escrito por Mariana Catalin, se titula "Escribir en la urgencia: "Edificio Mayor, piso diez" de Mariana Enriquez y Acá empieza a deshacerse el cielo de Lucila Grossman. En este artículo, Catalin reflexiona acerca de nuestro presente en torno a una emergencia que reclama medidas excepcionales, obturando la imaginación y experimentación de otros mundos posibles. La expansión pandémica del Covid-19 instaló y se regodeó en el estado de emergencia. Pero, a la vez, ese tiempo urgente confluyó, debido al Aislamiento social preventivo y obligatorio (ASPO) con una temporalidad lenta que desarmó el vértigo cotidiano. Urgencia y desaceleración abrieron una grieta en el presente que habilitó un modo singular de experimentar el tiempo. "Edificio Mayor, piso diez" de Mariana Enriquez y Acá empieza a deshacerse el cielo de Lucila Grossman, escritas en ese tiempo excepcional, lo tematizan a la vez que lo vuelven experiencia desde lo que aún hoy podemos entender como ficción. Enriquez y Grossman imaginan dos mundos futuros que se ubican en los extremos opuestos del espectro que habilitan los imaginarios para después del final: por un lado, la reafirmación del orden y su siniestro perfeccionamiento; por otro, su desolador colapso. Entre la pesadilla del totalitarismo y la de la anarquía, ambas autoras hacen de la urgencia un modo de desborde productivo

que antes que obturar permite experimentar otros mundos posibles. Pero, a la vez, la lógica lineal de la referencia al presente que habilita este tipo de textos se vuelve, a diferencia de lo que ocurre en otras novelas de la narrativa argentina reciente, inevitable.

El tercer artículo de esta sección se titula "La ola que arrasa. Desbordes del realismo regional". En él, Mercedes Alonso estudia las novelas Castillos (2020), de Santiago Craig, y Ningún otro cielo (2017), de Sebastián Chilano, que desordenan la distribución territorial de las literaturas de la argentina, que opone centro e interior, y construyen ficciones de género en zonas de playa. El desborde que se propone es doble. En cuanto a los espacios literarios, la playa está al margen por su posición geográfica y por su modo de participación en la organización del sistema literario argentino: es el borde exterior desplazado del centro y del interior a la vez que irrumpe como un cuestionamiento al binarismo que repliega las regiones en el "interior". Desde esa posición marginal, la literatura de la región de playa cuestiona el realismo como modo dominante de escribir la región. En línea con la ruptura de este otro par binario que recorre las literaturas contemporáneas de las regiones, las novelas de Santiago Craig y Sebastián Chilano apelan a los géneros del fantástico (Jackson, 1986) para enrarecer el espacio convencional y banal de la playa, como lo definen Silvestri (2011) y Gatti Riccardi (2013) -lo que constituye una posición regional- y la forma de representación de los espacios distantes de los centros urbanos y del centro del canon de la literatura argentina -lo que constituye una posición geoliteraria-. Desde este posicionamiento, el new weird y el gótico de playa, que se proponen como marcos genéricos en los que inscribir estas novelas, desbordan las categorías y alteran el sistema que organizan.

El cuarto trabajo de esta sección, "Este realismo ya no está disponible", escrito por Matías Lemo. Allí se realiza un recorrido por las discusiones en torno del realismo en la crítica literaria contemporánea. Se señala un giro hacia el concepto de "espacio biográfico", se discute la relación entre realismo y política, y se plantea la tensión entre la

literatura como reflejo y como invención del mundo a través del lenguaje. El artículo también explora la idea de una "memoria utópica" y la conexión entre el realismo y la situación socioeconómica de la sociedad contemporánea. Se plantea la cuestión de si hay un retorno al realismo o si se trata de una vuelta a la realidad, y se destaca la importancia de definir el realismo en un contexto literario y de géneros. Por último, se aborda la obra Esta historia ya no está disponible (2022), de Pedro Mairal, para ejemplificar estas tensiones acerca del realismo. El libro conforma un muestrario de episodios de la vida ordinaria, es decir, relatos de pequeños eventos diseccionados que no impactan sobre la continuidad o discontinuidad de un statu quo, sino que, por el contrario, señalan, desde su banalidad anecdótica, el estado de cosas actual mediante el tratamiento de tópicos como la paternidad, las redes sociales o los modos de dormir. En cada uno de estos textos. Mairal trasmuta la realidad no literaria en realidad literaria y la realidad literaria en realidad no literaria, siempre privilegiando el artilugio literario, que despliega ante el lector, por sobre la verosimilitud realista.

El quinto y último artículo de esta sección, y del libro, se titula "Desbordes del realismo y nuevas estrategias del naturalismo". En él, Mónica Bueno trabaja con un corpus amplio: Campo del cielo, de Mariano Quirós; Chamamé, de Leonardo Ovola; Baltasar contra el olvido, de Mauricio Koch; y El viento que arrasa, de Selva Almada. La perspectiva para abordarlo es la de la tradición de la literatura regional en la Argentina (Hebe Molina, 2018) debido a que en estos textos se plantea una reconfiguración de la categoría que implica nuevos atributos y que define las condiciones de ese realismo geográfico en función de la conciencia contemporánea del fin de la excepcionalidad humana. De esta manera, las nociones de paisaje, espacio, naturaleza, lo vegetal y lo animal interfieren en el relato humano y despliegan sentidos. El concepto de "desborde" surge a partir de las teorías filosóficas que plantean la idea de una justicia interespecie (Martha Nussbaum), la ética animal y la conciencia de los animales y las plantas (Mark Rowlands y Christine Korsgaard) así como

aquellas que analizan los encuentros "otros que humanos" (Donna Haraway) y que abordan la naturaleza no desde la oposición con la cultura humana sino como una suerte de complementariedad que exige abordar nuevas herramientas conceptuales (Eduardo Kohn).

Para finalizar esta introducción, las directoras de este volumen agradecemos la labor y el compromiso tanto de los autores como de las editoriales, puesto que este libro es producto de un trabajo colectivo –de una verdadera red, como lo es la RELA–, y de la voluntad de llenar una vacancia en la crítica actual: la del estudio de las estéticas del desborde en la literatura del siglo XXI.

Desbordes desde los márgenes

Desborde popular, configuraciones espaciales y fronteras transgredidas en la obra narrativa de Juan Diego Incardona, Gabriela Cabezón Cámara, Leonardo Oyola y Eugenia Almeida

Juan Ezequiel Rogna Universidad Nacional de Córdoba

Introducción

La literatura argentina no nace con una violación. Contradecimos en esto a David Viñas no solo porque en "El matadero" (1871) tal violación nunca se consuma¹, sino porque nuestras literaturas preceden en mucho al relato de Esteban Echeverría². Sin embargo, aunque no sea fundacional, sí resulta fundamental. Sobre todo, porque en sus páginas se modelizan los sujetos populares que integran "la chusma" federal en contrapunto con el joven unitario. Se diferencia así de otros textos clásicos como los *Diálogos patrióticos* (1821-1822) de Bartolomé Hidalgo, donde la escena y la palabra son acaparadas por los gauchos Chano y Contreras y los sujetos "civilizados" son

Más que a Viñas, refutamos la *vulgata* derivada de su afirmación original, la cual obvia el carácter de "metáfora mayor" atribuido a la violación (Viñas, 1971: 15).

² Echeverría habría escrito "El matadero" entre 1838 y 1840 y Juan María Gutiérrez lo publicó en 1871; es decir, lejos de la Revolución de Mayo de 1810 y más lejos, aún, de la insoslayable experiencia colonial.

referidos *in absentia*. "El matadero", en cambio, presenta dos fuerzas antagónicas encarnadas, respectivamente, en los cuerpos, las voces y las acciones del unitario y de los rosistas residentes en la bárbara periferia; y a partir de ese contraste, condensa un puñado de sedimentos del universo simbólico argentino³ constantemente revisitado por escritores y escritoras de distintas épocas y procedencias.

En rigor, "El matadero" (no "la literatura argentina") comienza con una inundación. Su intrínseca clave de lectura es, por lo tanto, el desborde. En una extensa secuencia inicial, el agua cae pertinaz y parece querer anegarlo todo. De manera análoga, aquellos elementos presentados de manera positiva dentro del relato se encuentran en peligro de ser "desbordados", fundamentalmente, por acción y efecto de su par opuesto: la civilización por la barbarie, la lengua culta por el habla popular, el individuo por el tumulto, el centro urbano por la periferia. Se trata, en suma, de un "desborde popular" presente en buena parte de la literatura decimonónica, desde *Facundo* (1845) de Domingo Sarmiento hasta *Las multitudes argentinas* (1899) de José María Ramos Mejía, pasando por *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina* (1857) de Bartolomé Mitre⁴.

³ Entre ellos, la violencia física como metáfora de la violencia política (Melo, 2011); las adscripciones territoriales de determinados sujetos sociales y las fronteras como sinécdoques de lo liminar (Cebrelli y Bocco, 2018); la ausencia/presencia de voces articuladas por diferentes "repartos de lo sensible" (Rancière, 2007); la vigencia/crisis/caducidad de ciertos códigos culturales y las interacciones entre civilización y barbarie comprendidas como paradigmas antitéticos/complementarios (Rogna, 2017).

⁴ Remitimos a los primeros apartados de *Un santo populista* (2014) de Jorge Torres Roggero, quien traza un breve recorrido por la presencia de las masas populares en una serie de textos que caracterizan la acción de ese "sujeto transindividual" (2014: 24) como impulsada por la espontaneidad y la pura pasión, signos de un "exceso de vida" (un "desborde") que no puede ser aprehendido por "la conciencia letrada" (2014: 25).

Por otro lado, al decir "desborde popular" adoptamos la formulación forjada por José Matos Mar para examinar el proceso peruano de inicios de la década de 1980. De raíz territorial (puesto que se originaba en una crisis habitacional), este desborde también abría paso "a nuevas 'invasiones' de la cultura, la economía, la educación, el gobierno y la política" (1984: 93). Según Matos Mar, el "Perú Oficial" ya no podía imponer sus condiciones y debía "entrar en diálogo con las masas en desborde" aceptando "los términos de la nueva formalidad que las masas tienen en proceso de elaboración espontánea" (1984: 103). Del concepto explicitado por el antropólogo peruano destacamos su inherente marca espacial, la cual comprende la interacción entre sujetos pertenecientes a un locus "marginal" y otros sujetos inscriptos en un "centro", al tiempo que advierte que los efectos generados por la transgresión de las fronteras físicas también demandan reconfiguraciones simbólicas y epistemológicas. Si retornamos al principio de "El matadero" veremos que, sintomáticamente, el texto cifra las diferentes dimensiones del desborde en la disolución de los límites territoriales que toda inundación implica.

Entre las múltiples dimensiones pasibles de consideración, la del lenguaje es, sin duda, una de las más productivas. Recordemos, sobre este punto, el giro dado por Carlos Gamerro en *El nacimiento de la literatura argentina* (2006) cuando desplaza la metáfora de la violación al plano de la lengua literaria y afirma: "El lenguaje del matadero violando al lenguaje del salón: de este parto nace nuestra literatura de ficción" (2006: 33). Haciendo a un lado su evidente filiación con Viñas, acogemos el desplazamiento efectuado por Gamerro para añadir que la obra de Echeverría resulta un relato fundamental, entre otros aspectos, porque condensa la disputa política también en el plano verbal, a la vez que metaforiza la violencia física-sexual-política ejercida sobre una otredad cercana (y por eso mismo amenazante) como un "desborde" que remite, en última instancia, al ritual fratricida

con el que toda comunidad se inicia⁵. En otras palabras, aunque este relato no sea fundacional, permite comprender que la literatura nacional no habría sido posible sin ese desborde que determina el primigenio ritual de sangre; sencillamente, porque sin él tampoco habría sido posible la conformación de una comunidad nacional⁶.

Para cerrar la introducción, diremos que el presente artículo pretende recoger algunos de los guantes arrojados por Andrea Bocco en su conferencia para el XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina celebrado en Jujuy durante el año 2022. Siguiendo su estela, no "deconstruimos" o "desmontamos" la "operación Viñas" sin más ni, menos aún, "cancelamos" el texto de Echeverría. Por el contrario, lo reexaminamos para diseñar "otras operaciones críticas" que contrapongan nuestras perspectivas a ciertos "sentidos comunes" instalados por la crítica metropolitana. Proponemos, entonces, que el examen de la obra narrativa de Juan Diego Incardona, Gabriela Cabezón Cámara, Leonardo Oyola y Eugenia Almeida alumbrará una serie de operaciones que, durante las primeras décadas del siglo XXI, actualizaron y complejizaron las dinámicas de transgresión de fronteras y las configuraciones de aquella otredad popular cuya representación en un espacio marginal constituye una férrea constante en las literaturas de la Argentina.

⁵ Resuena aquí la conclusión a la que arriba Roberto Espósito luego de recorrer algunos fratricidios míticos (Caín y Abel, Etéocles y Polinices, Rómulo y Remo) y dar cuenta del carácter "intrínseco" de "la conexión entre comunidad y violencia" (2009: 72). Señala Espósito: "En la representación mítica del origen, la violencia no sacude a la comunidad desde el exterior, sino desde su interior, desde el corazón mismo de eso que es 'común'" (2009: 72).

⁶ Desde este punto de vista, el desborde podría comprenderse como una "metáfora mayor" que subsume a la violación.

La saga matancera de Juan Diego Incardona: desde el margen hasta el centro

Objetos maravillosos, el primer libro de Juan Diego Incardona, fue publicado en el año 2007. En esas páginas, la autoficción instalada como marca distintiva de su literatura abrevaba en sus experiencias como vendedor ambulante de anillos y otros "objetos maravillosos" que daban título a la obra. Se producía allí un movimiento inverso al de "El matadero", dado que era un individuo procedente del conurbano quien atravesaba la frontera hacia la ciudad capital y era la lengua una herramienta persuasiva antes que el arma empleada para la esgrima verbal. Al año siguiente, Villa Celina abría la saga protagonizada por "Juan Diego", en la cual también se incluyen El campito (2009), Rock barrial (2010), Las estrellas federales (2016) y, en buena medida, La culpa fue de la noche (2020).

Incardona nació en 1971 en Villa Celina, barrio ubicado en el Partido de La Matanza, y sus historias suelen emplazarse en el sudoeste del conurbano bonaerense, región ubicada del "otro lado" de la Avenida General Paz. Ese es el límite que separa a la "ciudad letrada" (Rama, 1998) del resto de la provincia de Buenos Aires, la cual es, a su vez, representación metonímica de la Argentina y la América profundas. A pesar de su carácter citadino estamos, entonces, frente a un escritor de fronteras, de modo que su saga da continuidad a la extensa tradición literaria que revisitó la fórmula civilización/barbarie, al tiempo que le imprime un vuelco sustancial.

Villa Celina comenzaba con un "Prólogo" fechado en "Mayo de 2008" que introducía a los lectores en las coordenadas de un territorio con "ritmo pueblerino y aspecto fantasmagórico" cuya "vida social gira en torno a los clubes, a la Sociedad de Fomento, la Parroquia Sagrado Corazón y las escuelas del Estado" (Incardona, 2008: 13). Desde el comienzo, la saga muestra una clara intención de abrevar en el imaginario popular de las comunidades del conurbano bonaerense, lo que en Villa Celina llevaba a explicitar el lugar de enunciación no

solo en el prólogo sino también en los propios relatos. De este modo, Incardona le confiere al conurbano una perspectiva endógena que se establece como contrapunto para aquellos textos que, en sintonía con "El matadero", lo configuraron como un espacio marginal ocupado por una bárbara otredad. En el cuento "Los Rabiosos" puede leerse esa explicitación, junto con la siguiente sentencia: "Uno se para donde nació. Ahí está el punto de origen del observador. Y por más que lo nieguen, a eso no hay con qué darle" (2008: 132).

Esa inversión del punto de vista instituido es el principio fundante de la autoafirmación incardoniana. Dicha operación le permite narrarse a sí mismo desde el otro lado de la frontera física y simbólica representada por la Avenida General Paz. Además, esta alteración trae aparejada una inversión en la direccionalidad de la violencia. Recordemos que en "El matadero" el centro urbano es el espacio amenazado por una violencia periférica que semeja desbordarse. Tal violencia se halla cifrada en el toro que se desata y avanza desbocado rumbo a la ciudad. En los relatos de Incardona, por el contrario, es la periferia el territorio constantemente amenazado por una violencia que se proyecta de modo sistemático desde el centro del poder político y económico. De allí que los sujetos populares no porten rasgos "monstruosos" innatos, sino que esos rasgos (cuando se presentan) derivan de un proceso de mutación en tanto forma de resistencia a las macropolíticas antipopulares desarrolladas por micropolíticas resilientes; o, en otros términos, como una estrategia de supervivencia de los sujetos populares invariablemente violentados.

En la novela *El campito*, el equivalente invertido al toro de "El matadero" es "el Esperpento", "una especie de Frankenstein" que los médicos forenses del Ejército diseñaron "con pedazos de cadáveres" (Incardona, 2009: 53), un "arma biológica" creada por "los oligarcas" para atacar a los Barrios Bustos del conurbano bonaerense (2009: 53)⁷.

⁷ En *Las estrellas federales*, esa violencia que se desborda desde el centro hacia la periferia se materializa en una lluvia de ácido sulfúrico que remite a la nevada mortal de *El Eternauta* (1957), de Héctor Oesterheld.

Los descendientes del joven unitario reinciden en trasponer la frontera, ya no de manera aislada o accidental, para cobrarse venganza. Producto de un plan premeditado, este poder destructivo resulta sin embargo contrarrestado por la organización de un heteróclito conjunto de seres y comunidades barriales que se identifican mutuamente al reconocer en la oligarquía a su enemigo compartido. El episodio final se denomina "La batalla del Mercado Central" y ocupa la tercera parte del libro. Se trata de un sanguinario enfrentamiento, de "una guerra civil, una lucha de clases" (2009: 138-139), una "guerra librada entre ejércitos de dos tiempos diferentes" (2009: 188). En él, las fuerzas peronistas parecen desfallecer, pero consiguen resistir los embates y triunfar en la contienda. Como podemos observar, en *El campito* no son los habitantes de la periferia quienes transgreden la frontera hacia la capital, sino que, por el contrario, son las fuerzas de la oligarquía las que invaden el espacio periférico y es el Mercado Central, epicentro mismo del conurbano, el escenario para la batalla decisiva.

Con la publicación de Las estrellas federales en el año 2016 la saga matancera parecía haber llegado a su final. Sin embargo, la aparición de *La culpa de la noche* en 2020 supuso su resurgimiento con algunas líneas de continuidad aunque con modulaciones y matices inéditos. En lo que refiere a esas nuevas modulaciones, algunos de sus últimos cuentos configuran una metamorfosis encarnada en la figura de un narrador-protagonista "conurbano" que deviene "ciudadano" (adoptando la terminología empleada por el propio autor en "Tomacorriente", nouvelle incluida en Rock barrial). Ya no se trata de la transgresión de las fronteras desde el margen hacia el centro en su carácter de vendedor de "objetos maravillosos", sino de una transformación profunda en la subjetividad a partir de su residencia permanente en la ciudad capital. Comparada con la mutación entendida como estrategia de supervivencia de los sujetos populares, esta dinámica presenta un signo inverso en tanto resulta problematizada antes que reivindicada dentro del texto. Aunque también se corresponde con las estrategias de autoficción, no remite a su pasado

infantil o juvenil sino a su propia conversión en edad adulta. En consecuencia, esta variación no se vincula con los cuentos emplazados en Villa Celina sino con los "interludios" que separan los diferentes capítulos del libro y coinciden con su año de publicación y la situación de encierro derivada de la pandemia. La primera marca de distanciamiento respecto de este tipo de mutación está dada por la incorporación de una atípica ironía. En efecto, Incardona introduce en estos pasajes por vez primera aquel "tono socarrón" con el que Elsa Drucaroff (2011) identificó a la generación de la llamada "nueva narrativa argentina". A esto se añade la parodia de *El náufrago* (2000), película de Robert Zemeckis donde el personaje interpretado por Tom Hanks recala en una isla desierta y adopta como amigo a una pelota marca Wilson para sobrellevar su soledad. En varios diálogos, la pelota se burla de Juan Diego y, al oír sus resquemores, lo acusa de haberse convertido en un "pequeño burgués" (2020: 53) y "en el señor Lanari del cuento 'Cabecita negra' de Rozenmacher" (2020: 89). Ante la primera afrenta, el personaje-narrador se reivindica "del Conurbano" (2020: 53); ante la segunda, solo atina a acusar el golpe "donde más duele" (2020: 89). Tal vez, ese dolor se asocie con la pérdida de una capacidad inseparable del sujeto popular configurado en *El campito*: la de sobreponerse al miedo y enfrentarse al peligro, la de confrontar antes que huir 8.

⁸ Ese culto al coraje (también presente en buena parte de la cuentística de Jorge Luis Borges) cincela en el relato "Los monstruos" de *Rock barrial* una contracara para "Casa tomada" (1951) de Julio Cortázar. En su casa de Villa Celina situada al borde de los potreros y los campos, el pequeño Juan Diego escucha por las noches sonidos emitidos por los monstruos y los fantasmas que ingresan en su casa. Pero antes de permitir que la invadan y con el consejo de un tal Medina, apaga su linternita y se deshace del escudo que le suponen las sábanas. Su acción remeda en sentido inverso la realizada por los protagonistas del cuento de Cortázar: no se trata de la oligarquía expulsada de su hogar por la invasión de un otro, sino de un niño del conurbano que, ante la presencia de esos otros que lo aterran, busca hacerles frente para advertir, finalmente, que es uno de ellos (Incardona, 2010: 41).

Márgenes de la utopía (o la utopía de los márgenes) en la obra de Gabriela Cabezón Cámara

Gabriela Cabezón Cámara nació en San Isidro, provincia de Buenos Aires, en 1968. Más allá de las participaciones en antologías, su obra publicada comprende La Virgen Cabeza (2009), Le viste la cara a Dios (2011), Beya (Le viste la cara a Dios) –con ilustraciones de Iñaki Echeverría-(2013), Romance de la Negra Rubia (2014), Sacrificios (2015), Y su despojo fue una muchedumbre -con ilustraciones de Iñaki Echeverría-(2015) y Las aventuras de la China Iron (2017). En La Virgen Cabeza, el emplazamiento de fronteras no se establece en relación con un "más allá" colindante con la ciudad capital sino dentro de su propio seno. La novela tematiza, a partir de esta configuración espacial, los procesos de gentrificación de las grandes urbes contemporáneas, impulsados por el desarrollismo inmobiliario y las políticas de Estado que reposicionan en los márgenes a aquellos sectores populares que, merced al crecimiento de las ciudades, pasaron a ocupar espacios pericéntricos. De manera concomitante, en la narrativa de Cabezón Cámara colisionan habitualmente dos cosmovisiones: por un lado, una actitud de apertura hacia lo sagrado de raigambre "tradicional" y, por otro, una matriz cultural profana "moderna" (Eliade, 1998: 42). En este sentido, *La Virgen Cabeza* escenifica la paradoja consistente en el hecho de que los sujetos populares que sostienen simbólicamente el "centro" de su mundo sean considerados "marginales" y resulten, consecuentemente, barridos por las topadoras y los bulldozers que arrasan la villa El Poso. Tal como advertimos en la narrativa de Incardona, los sujetos populares son violentados sistemáticamente a tal punto que esas topadoras encarnan la "ola" derivada de un "tsunami inmobiliario", es decir, materializan una violencia programada que, sin embargo, resulta percibida como una irrefrenable fuerza natural. Al igual que en "El matadero", la inundación vuelve a cifrar la supresión de los límites; en este caso, será la cosmovisión profana la que se desbordará sobre la villa para hacerla desaparecer.

En un principio, El Poso es una excrecencia de la ciudad. Sin embargo, en la hierofanía de la Virgen Cabeza encuentra la posibilidad de establecerse como centro de un universo re-sacralizado. La virgen se le aparece a Cleopatra después de ser brutalmente vejada en una comisaría. A través del martirio, Cleo se convierte en "Hermana", erigiéndose como axis mundi (imagen a la vez masculina y femenina traspolada a su condición de travesti) que conecta "lo alto" con "lo bajo", es decir, las fuerzas divinas con las contingencias de la villa. Entonces, el espacio se consagra: sus habitantes empiezan a constituirse como una "comunidad" que "vive en lo sagrado" y el "caos villero" se hace "cosmos" (Cabezón Cámara, 2009: 86). Ese margen informe representado inicialmente por la villa se ordena y refunda como "mundo sagrado". Su centro se transforma en un estanque que les permite a los villeros desarrollar una economía de amparo a través de la piscicultura y actualizar el illo tempore mediante la fiesta continuada. La virgen les envía un diluvio9 y luego los conmina a la crianza de carpas en el antiguo potrero de la villa, un regenerado "pantano de mierda".

La Virgen Cabeza podría concebirse como parte de una nueva literatura de fronteras, ya que presenta a un enunciador "blanco" que testimonia su experiencia del "otro lado" de un límite físico que es a la vez simbólico y cultural¹º. En este caso se trata de Catalina o Qüity, una joven periodista que llega a El Poso atraída por un fenómeno de resonancias mediáticas. En su relato, se autoconfigura como un puente entre ambos mundos: el "civilizado" y el "bárbaro". Por una parte, es una ex-estudiante de Letras que se desempeña como periodista cuyo interés inicial resulta de carácter profesional;

⁹ Una vez más nos topamos con esta imagen del "desborde", que aquí representa el caos original del cual emerge toda creación.

¹⁰ La novela problematiza, sin embargo, el empleo unilateral de la palabra por parte del enunciador blanco a partir de una serie de grabaciones que Cleo deja a Qüity para registrar su versión de la historia. La lengua como territorio de disputa política es una constante en la obra de Cabezón Cámara, un signo distintivo de su prosa barroca y su narrativa polifónica.

por otra, se confiesa "villera" al haberse visto obligada a ajusticiar a una joven que huía, desfigurada y en llamas, de las garras de la Bestia, el capo mafia de una red de trata. Un ritual de sacrificio media entre una condición y otra, y ese ritual abrirá las puertas de una dimensión sagrada que se corresponde con ese "otro lado". Sin embargo, la asimilación de lo sagrado entrará en una doble tensión con la matriz cultural profana, es decir, tanto en la configuración subjetiva de Qüity como en la (finalmente imposible) coexistencia de dos espacios antagónicos representados por la villa y "el barrio cheto" contiguo. Consumada la masacre, el "plan de fuga" de Qüity y Cleo con destino a Miami sintetiza su total asimilación a las lógicas del mercado global: la Virgen Cabeza se convierte en una "estrella internacional" y Cleo en una "vedette televisiva", Qüity pergeña un libro para vender en Hollywood, la "ópera cumbia" compuesta en spanglish goza de un éxito arrasador.

El último capítulo se abre con una consigna de Qüity que resulta programática no solo para el destino de las protagonistas de la novela, sino también para el heteróclito conjunto de personajes que huirán en el último tramo de *Las aventuras de la China Iron*: "El que tenga un paraíso, que lo cuide y que lo esconda" (2009: 149). Según Qüity, el exceso de visibilidad a raíz de la experiencia liderada por Cleo "expuso" a los habitantes de la villa más allá de lo conveniente¹².

II El ritual sacrificial, asociado a la posibilidad/imposibilidad de trascendencia (de "desborde") del individuo en la multitud, es otra constante en la obra de Cabezón Cámara. Dejamos para otra ocasión un estudio pormenorizado sobre este aspecto, que en Romance de la Negra Rubia demanda incluso un ensayo postrero.

¹² Georges Didi-Huberman (2014) realiza una distinción entre los posibles significados de la expresión "pueblos expuestos". Por un lado podría pensarse que, sobre todo a partir del desarrollo de las

La huida perpetrada bajo el paradigma del "sálvese quien pueda" en aquella primera obra dejará paso, en esta última, al sostenimiento de la única utopía posible: la fuga colectiva de alteridades articuladas, ya no a partir del enfrentamiento con un enemigo común (como en Incardona), sino a partir de un nomadismo fluvial donde confluyen los sujetos populares de ese "Ñandé" o "Iñchiñ", de ese "Nosotros engordado" (Cabezón Cámara, 2017: 176) que la China Iron finalmente asume.

Los márgenes de la ley en la narrativa de Leonardo Oyola: una cuestión de códigos

Si reparásemos en la conducta del joven unitario cuya aparición constituye el principal giro dramático en "El matadero", no podríamos dejar de advertir su completa falta de cautela. Ha transgredido la frontera hacia un territorio hostil y se encuentra frente a un enemigo que lo supera en número. Aun así, no escatima en proferir agresiones que atentan contra toda posibilidad de diálogo¹³, y cuando el juez del matadero le ofrece un vaso de agua para que se refresque¹⁴, lo patea y

tecnologías de la comunicación y la "victoria de las democracias", los sujetos populares vienen experimentando una visibilización y una representación, *a priori*, positivas. Pero estos fenómenos también conllevan la "exposición" de esos pueblos al peligro, a la "perpetua amenaza" e, inclusive, a su propia desaparición (2014: II).

- 13 Los llama "infames sayones", "esclavos" e "infame canalla" y les dice que deberían andar en cuatro patas como las fieras salvajes. Hay en sus palabras una prefiguración del "epitetario del odio" desplegado por distintos sectores del antiperonismo, sobre todo, luego del derrocamiento de Perón en 1955 (Heredia, 2014: 207-213).
- 14 Curiosa consideración esta, sobre todo viniendo de un "bárbaro". Nótese, además, que el joven unitario rechaza el agua, es decir, aquel fluido que borraba los límites al principio del relato. A esto se añaden las reiteradas alusiones a la "mirada de fuego" que el personaje dedica a "la chusma" del matadero, hecho que apuntala el contra-

le responde que a cambio le daría "uno de hiel" (Echeverría, 1979: 86). En suma, aunque aparece configurado como el portador de la razón, el joven acaba siendo víctima del "desborde" de su propia pasión, de su ira descontrolada (la cual, irónicamente, constituiría un rasgo atribuible a la barbarie). Él parece desconocer los códigos culturales que posibilitan la sobrevivencia de los seres humanos cuando se encuentran en un espacio habitado por otros. No se trata de leyes escritas, sino de normas de conducta que debe implementar quien quiera preservar su integridad en todo tiempo y lugar.

Un importante sector de la obra de Leonardo Oyola (nacido en Isidro Casanova, Partido de La Matanza, en 1973) está dedicado, justamente, a explorar los códigos existentes en ese "otro lado" de la frontera delimitada por la ley. Sus novelas y cuentos suelen estar protagonizados por sujetos ubicados "al margen" de la legalidad, cuyas interacciones se encuentran regidas por la vigencia de pautas consuetudinarias de comportamiento. El mantenimiento de esos códigos¹⁵ conlleva, en principio, la posibilidad de sobrevivir y desarrollarse en entornos delictivos. Son un dique de contención que impide a la violencia "desbordarse" hacia el interior del propio colectivo. Por eso, su puesta en crisis desestabiliza el orden y su ruptura genera el derramamiento de sangre y la ulterior venganza. He aquí un pequeño ejemplo ilustrativo: luego de descerrajarle un tiro en el medio del pecho a Basilio, su pareja de truco, por "hacer una de más" en el cénit del partido definitorio, "el Biaba" le dice al padrino

punto con el líquido elemento. Finalmente, la inundación inaugural encontrará su reverso simétrico en el "río de sangre" que "desborda" al joven cuando revienta de rabia.

Tales códigos resultan frecuentemente explicitados en las propias tramas. En *Chamamé*, por ejemplo, "el Ovejero" recuerda los "diez mandamientos del buen chorro" (Oyola, 2007/2017: 116).

de Arístides Gandolfi, pequeño protagonista de *Bolonqui*: "Yo soy de lo peor. Pero tengo códigos, Pandolfelli" (Oyola, 2010a: 38)¹⁶.

El mundo delincuencial, empero, carece de fronteras herméticas y tiende puentes hacia los miembros de las fuerzas policiales. Por eso, en *Siete & El Tigre Harapiento* (2005) son múltiples los puntos de articulación entre la policía y "la Orquesta del Gato Cabezón"; o en *Gólgota* (2008b), el manejo de los códigos del barrio por parte del oficial Román "Calavera" le permite vengarse por la muerte de Magui; o en *Santería* (2008c) y *Sacrificio* (2010b), esos puentes y esos códigos se traducen en la condición de policía de Charly o en el favor que Aguirre (un federal, como Federico en *Kryptonita*) le debe a Herrera por salvarlo de un grave error cometido en servicio, más allá de sus pertenencias a diferentes bandos (suboficiales y oficiales). E inclusive, tal como le explica Lorelei a Emoushon en *Sacrificio*, las relaciones entre los humanos y los entes del "más allá" deben regirse por medio de estrictos códigos.

Lo anterior se produce porque las obras de Oyola participan de una "estética popular" (Rogna, 2020) cuyo rasgo más distintivo es la configuración de alteridades dentro del mismo sujeto colectivo. En otros términos, a partir de la exploración de ese amplio territorio situado "más allá" de la legalidad emergen diferentes facciones que se disputan la hegemonía. En *Kryptonita* (2011), el enfrentamiento se centra en las bandas de Nafta Súper y del Pelado; en *Ultra Tumba* (2020), entre

¹⁶ En cierta medida, la narrativa de Oyola ausculta la dinámica auto-destructiva del "desborde popular" también presente en "El mata-dero", cuando el toro corta como "un golpe de hacha" la cabeza de un niño "cuyo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre" (Echeverría, 1979: 81). El niño, ubicuo símbolo del porvenir, quien además imita a los matarifes con su caballito de palo, sucumbe en manos de los suyos. Desde este rincón y como al pasar, el relato parece decirnos que no importa que la barbarie se imponga, dado que su hegemonía será circunstancial y su autodestrucción, segura.

la banda de la Ñeri Graciela, "las culisueltas" lideradas por la Peque y "las resucitadas" del pabellón de las evangelistas encabezadas por la hermana Irma María Da Graça¹⁷.

Esas disputas funcionan indefectiblemente como zonas de conflicto y eventual ruptura de los códigos vigentes, de modo que las normas de comportamiento presentan, en la narrativa de Oyola, una constante tensión entre su conservación y su metamorfosis. Asimismo, a la disputa por la hegemonía entre pares suele añadirse un recambio generacional que implica, para los protagonistas, ya no la modificación de los códigos conocidos sino su lisa y llana eliminación. Por ejemplo, en Kruptonita la aparición de las maras en el circuito delincuencial del conurbano significa, en el relato que Federico le hace a "el Tordo", el desplazamiento generacional junto con la anulación de los códigos compartidos por las bandas de Nafta Súper y del Pelado (Oyola, 2011: 133). Pero además, los propios códigos delincuenciales resultan cuestionados en las tramas de novelas como Kryptonita o *Ultra Tumba*. En el primer caso, Lady Di le cuenta a "el Tordo" sobre el cansancio de "el Pini" (alias de Nafta Súper), su perentoria necesidad de "volar" de un mundo plagado de muerte y el deseo de que su pequeño hijo se críe de otro modo (2011: 80)18. En Ultra Tumba, la

¹⁷ Así lo explica el Ráfaga a "el Tordo", médico nochero del hospital Paroissien que debe mantener con vida a Nafta Súper: "Acá o en cualquier lugar el liderazgo absoluto no existe. [...] Siempre van a estar los dos bandos. [...] Uno es el que manda y el otro va viendo, va juntando fuerzas para en algún momento pegar el salto" (Oyola, 2011: 58).

Por otra parte, esta proliferación de alteridades va incluso más allá de las disputas por el poder. En *Hacé que la noche venga*, por ejemplo, Ambrose Torrent III, "el Tres", hace una distinción entre "croto", "ciruja", "mendigo" y "atorrante", lamentándose por la incapacidad policial a la hora de notarla: "Para ellos éramos sinónimos. No sabían lo equivocados que estaban" (Oyola, 2008: 59).

¹⁸ En Sacrificio, Aguirre también propone a la banda de Fátima Flores el renunciamiento como posibilidad de sobrevivencia: "—Para que mi plan funcione vamos a tener que renunciar a todo lo que tenemos, a

Ñeri Graciela primero delata y a la postre asesina a la Oreiro como castigo por haber cruzado una frontera infranqueable al enamorarse de la Turca, una guardia cárcel: "Incrédula, (la Oreiro) miró a la Ñeri cuando esta le dictó sentencia: —Se le da mimo a una compañera. Nunca a una borcego. Nunca a una empleada. Jamás a la ley" (Oyola, 2020: 227). En *Kryptonita*, Federico explicita la teoría según la cual "no hay que demostrar amor porque el amor mata" (Oyola, 2011: 127). El apotegma está puesto en la boca de un policía federal que integra una banda del hampa, es decir, que ha cruzado la frontera. Sin embargo, a diferencia del Pini o de la Oreiro, el amor no aparece como una variable para su accionar. Las palabras finales de *Ultra Tumba* rezan que "Sólo el amor y la muerte / cambian todas las cosas" (Oyola, 2020: 233). Las obras de Oyola parecen decir, a la sazón, que si no hay lugar para el amor solo quedará la muerte.

Transgresión de fronteras y límites diluidos en las novelas de Eugenia Almeida

La obra narrativa de Eugenia Almeida (nacida en Córdoba en 1972) comprende las novelas *El colectivo* (2009), *La pieza del fondo* (2010), *La tensión del umbral* (2015) y *Desarmadero* (2022). Dentro de sus tramas, la transgresión de las fronteras suele desplegarse entre el deseo y la necesidad de conservar límites que garanticen cierto orden y la imposibilidad (incluso ontológica) que acarrea dicha empresa. En su primer libro, el núcleo dramático gira en torno a un acontecimiento que modifica la vida de una pequeña localidad pampeana en el año 1977: allí, el colectivo no se detiene. A esto se suma la presencia de

todo lo que somos. Chicos: vamos a tener que empezar de cero" (Oyola, 2010b: 37). En este punto, se podría establecer un paralelismo con las obras de Cabezón Cámara.

¹⁹ En esa misma escena y antes de morir, la Peque se despacha frente a la Ñeri: "—Greis... Greis... Vos y tus códigos tumberos. Qué códigos de mierda [...]" (Oyola, 2020: 227).

una extraña pareja que quiere irse cuanto antes de allí y termina haciéndolo a pie. Llegan llamadas desde la capital para que sea rastreada por el comisario, pero las noticias arrojan posteriormente que la búsqueda ha sido resuelta y que, a raíz de un aparente enfrentamiento con las fuerzas del orden, ambas personas murieron. Pasados cinco días, el colectivo vuelve a detenerse, la barrera del paso a nivel se levanta y el orden precedente se restituye. En *El colectivo*, los habitantes de ese pueblo de provincia donde transcurre la anécdota subrayan un límite físico y simbólico análogo a la Avenida General Paz en la narrativa de Incardona: las vías del tren. El territorio donde habita la otredad debe estar, en efecto, allende las fronteras, de modo que el mal (encarnado indistintamente en ladrones, mujeres indecentes o subversivos) siempre provenga de una exterioridad irreductible. Sin embargo, a lo largo de la historia se presentan casos que demuestran lo contrario. Por ejemplo, el capataz le recuerda a Victoria Ponce, benefactora de quienes buscan trabajo desde el exilio interior, el caso de un muchacho que vivía sobre el río y un día se fue sin dejar rastro²⁰; u otro caso que emerge en un diálogo entre la propia Victoria y su cuñada Marta, el de "la chica Fuentes", quien fue llevada por la policía ante la mirada imperturbable de sus vecinos. Por otro lado, también existen personajes que problematizan el carácter taxativo de esos límites: el abogado Ponce habita desde hace décadas una casa ubicada del "otro lado" de las vías sin llegar a pertenecer, dado que eligió vivir en ese pueblo y en ese barrio como un tácito castigo para su esposa Marta; y con su bicicleta, Gómez cruza constantemente las vías llevando mensajes, paquetes y papeles, oficiando como un posible nexo entre ambos territorios.

²⁰ La voz narradora apunta lo que este recuerdo suscita en Victoria: "Pensó que ese hombre era libre, tan libre que ofendía los ojos de los condenados. Ahora se lo llevaron. Quizás esté flotando en su río, boca abajo. Como un libro en la fogata" (2009: 106). La cita remarca el vínculo entre personas y libros desaparecidos. A la vez, esa "ofensiva" libertad atribuida al muchacho remeda la percepción que el oficial Palacios tiene sobre el linyera que decide encarcelar y cuya desaparición impulsa la pesquisa en *La pieza del fondo* (Almeida, 2010: 30).

En las novelas posteriores, las demarcaciones serán progresivamente relativizadas, inclusive en lo que respecta a las voces narradoras, que llegan a confundirse en la seguidilla de episodios que las estructuran. Por este sendero arribamos a Desarmadero, cuya historia no solo repone la continuidad de los mecanismos del terror dictatorial en tiempos democráticos21 sino también la imposibilidad de desenmarañar una violencia política que recorre transversalmente a toda la sociedad, desde las villas hasta los hoteles céntricos, pasando por los medios masivos de comunicación y las oficinas ministeriales²². La historia se inicia cuando unos jóvenes que trabajan para un tal Durruti, dueño de un desarmadero y hombre poderoso del hampa, rompen los códigos y asesinan a dos personas al querer robar su auto. Se añade a ello el robo de otro auto, esta vez por parte de un joven apodado Pichón, quien pretende obsequiárselo al Nene, hermano menor y protegido de Durruti. Estamos nuevamente en presencia de pequeños acontecimientos que modificarán por completo el statu quo, esta vez, de la ciudad capital: de allí en más, se hilvanará una historia coral donde la cadena de complicidades vuela por los aires y la cadena de venganzas parece no tener fin. Saravia, el dueño del auto robado, ingresa a un negocio de autopartes propiedad de Durruti y detecta piezas de su Fiat 1600 sport del 70; un oficial inexperimentado menciona a Durruti cuando Saravia hace la denuncia en la central policial; sin consultar a sus superiores, cuatro uniformados se dirigen al desarmadero y protagonizan un tiroteo

²¹ Esos mecanismos se encuentran codificados en los alcances del silencio y en la posibilidad/imposibilidad de comprender, dos inquietudes de la autora. Sobre la segunda, resulta recurrente "la tensión" generada en el "umbral" que media entre el no saber y el saber. En la novela cuyo título parafraseamos, Julia es un enigma que, para Guyot, representa una puerta de acceso a la comprensión. Y tal vez la pregunta final de *La pieza del fondo* encuentre respuesta si pensamos que "Juan" encarna esa misma posibilidad para Sofía y Frías.

²² Se trata del mismo empleo político –y económico – de la violencia consustancial a los sujetos populares que Josefina Ludmer auscultó en *El género gauchesco: un tratado sobre la patria* (1988).

donde mueren junto con el Nene; Durruti jura vengarse de Lanbro, el Jefe de la Policía, porque interpreta que ha roto su pacto; los noticieros propagan apócrifas versiones oficiales, mientras las fuerzas policiales hacen *razzias* entre los socios de Durruti y este mata a varios allegados de Lanbro; Maciel, el Ministro de Seguridad, recibe el ultimátum de Tapia, sombrío hombre fuerte del gobierno provincial, para que ponga un freno a la situación; Maciel desplaza a Lanbro, pero él a su vez se cobra venganza con una operación de prensa que genera la denuncia del Ministro; ante la escalada de violencia, se producen múltiples cambios en el gabinete y se rumorea la intervención de la Provincia por parte del gobierno nacional; pero las muertes se suceden y, en el paroxismo de ese baño de sangre, Durruti asesina a Lanbro.

Cultora creciente del género policial en su vertiente negra, Almeida se alinea con el carácter que, siguiendo a Mempo Giardinelli (2013), este tipo de narrativa adquiriría en Latinoamérica. En efecto, según señala Giardinelli, mientras los escritores norteamericanos creen en el sistema y su capacidad correctiva, los latinoamericanos verifican que los crímenes y la corrupción no son excepciones del sistema sino las reglas de su funcionamiento. Por ello, a diferencia del arquetípico policial negro anglosajón, aquí la corrupción y la violencia se "desbordan" por todo el cuerpo social, haciendo metástasis. En Desarmadero no hay un orden que reestablecer (como sucedía en El colectivo) ni un lugar a donde escapar (como en Las aventuras de la China Iron), simplemente, porque no hay nada exterior a ellas²³. El mal se vuelve omnímodo, las muertes se eslabonan en perpetuas vendettas y, cuando todo semeja volver al punto cero, el final deja plantada una nueva semilla de maldad: quebrada la asociación entre

²³ La novela presenta dos casos de personajes que se fugan hacia un mismo destino: París. Sin embargo, ni Durruti ni el perito Brandán tienen garantizado el éxito de sus planes y en sus pánicos espejados se refleja la incertidumbre de no saber hasta dónde huir cuando no alcanzan a dimensionar aquello que los persigue.

Tapia y Durruti, surge un nuevo pacto entre Tapia y el Pichón. Como podemos observar, la novelística de Almeida, como la de Oyola, tematiza los códigos del mundo delincuencial; pero supone, a la vez, un paso más allá en el tendido de puentes entre criminales, policías, políticos y civiles. Subyace en ella, por este motivo, la disolución de las sociedades sumergidas en una violencia que lo inunda todo, el retorno al caos original de aquellas comunidades que "se desarman"²⁴.

Conclusión

A lo largo de este artículo abordamos algunas operaciones efectuadas por cuatro narradores contemporáneos que, en las primeras décadas del presente siglo, supieron actualizar y complejizar las implicancias que conlleva la transgresión de fronteras y las configuraciones de una otredad popular asociada con un espacio marginal. Para ello, releímos de manera crítica la "operación Viñas" en relación con el supuesto carácter fundacional de "El matadero" y ponderamos su importancia en la escenificación del contrapunto entre la civilización y la barbarie. A la vez, identificamos al "desborde" como su clave de lectura inmanente y la adoptamos para ponerla en diálogo con la noción de "desborde popular" formulada por Matos Mar.

A posteriori, analizamos la inversión del punto de vista instituido como principio fundante de la autoafirmación en la saga matancera de Juan Diego Incardona iniciada por *Villa Celina*. Esta transformación también conlleva la inversión de la direccionalidad de una violencia que se "desborda" desde el centro hacia el margen, y en

²⁴ Esta disolución se habría concretado, en "El matadero", si la lluvia no se hubiese detenido justo a tiempo. Llevada a los términos de Roberto Esposito, tal detención conlleva el comienzo de un proceso de "inmunización" que reconstruye "nuevos confines protectores hacia el exterior del grupo y entre sus propios miembros" (2009: 73).

El campito este margen se rearticula merced a una épica colectiva que brilla por su ausencia en los "interludios" de La culpa fue de la noche. Luego, nos detuvimos en La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara, analizamos la configuración del margen en el seno de la propia urbe y la colisión de dos cosmovisiones antagónicas para derivar en la fuga colectiva como única utopía posible en *Las* aventuras de la China Iron. En tercer lugar, indagamos la vigencia y puesta en crisis de los códigos delincuenciales en la obra de Leonardo Oyola, los límites porosos entre ambos lados de la ley y la implementación de una "estética popular" que, en Kryptonita o en *Ultra Tumba*, configura alteridades hacia el interior del mismo sujeto colectivo. Finalmente, escrutamos la narrativa de Eugenia Almeida y comparamos las novelas *El colectivo* y *Desarmadero* para identificar las subversiones del statu quo a partir de la concatenación de acontecimientos aparentemente menores y señalar la tensión entre la posibilidad y la imposibilidad de demarcar y sostener límites cuando la violencia y el mal han desbordado toda frontera.

A modo de corolario, diremos que estas cuatro propuestas trasegaron las presencias y las voces de aquellas masas que supieron desbordar, una vez más, las literaturas de Argentina. Sin recaer en la univocidad de alguna hipotética marca de origen, repusieron su afluente popular constitutivo y ensayaron diferentes modos de experimentar ese *viaje* que, tanto desde la creación ficcional como desde la indagación crítica, nos enfrenta con otros para reconocernos, al final del recorrido, a nosotros mismos.

Bibliografía

Almeida, E. (2009). El colectivo. Edhasa.
(2010). La pieza del fondo. Edhasa.
(2015). La tensión del umbral. Edhasa.
(2022). Desarmadero. Edhasa.
Bocco, A. (2022). "Conferencia: Una política para enseñar/investigar las literaturas de la Argentina desde cuerpos mutilados, desaparecidos, negados desarticulados". En XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina. Visita 02/02/23 en https://www.youtube.com/watch?v=Abl5y5IT44&abch an nel=FacultaddeHumanidades
Cabezón Cámara, G. (2009). La Virgen Cabeza. Eterna Cadencia
(2014). Romance de la Negra Rubia. Eterna Cadencia.
(2017). Las aventuras de la China Iron. Penguin Random House.
Cebrelli, A. y Bocco, A. (2018). "Presentación: Otro mundo es posible. Fronteras como modos de transformar el territorio". En <i>Cuadernos de Humanidades</i> , Número 29, pp. 13-18. Facultad de Humanidades-UNSa. Visita 02/02/23 en http://portalderevistas.unsa.edu.ar/ojs/index.php/cdh/article/view/778

- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- Drucaroff, E. (2011). Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura. Emecé.
- Echeverría, E. (1979). La cautiva. El matadero. Ojeada retrospectiva. CEAL.
- Eliade, M. (1998). Lo sagrado y lo profano. Paidós.
- Esposito, R. (2009). "Comunidad y violencia". En *Minerva*, N° 12, pgs. 72-76. Círculo de Bellas Artes. Visita 02/02/23 en https://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Comunidad_y_v_violencia_%287392%29.pdf
- Gamerro, C. (2006). El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos. Norma.
- Giardinelli, M. (2013). El género negro. Capital Intelectual.
- Heredia, P. (2012). Las multitudes ululantes. Literatura y peronismo. Escritores e intelectuales en el 55. Babel.

Incardona, J. D. (2008). Villa Celina. Norma.
(2009). El campito. Sudamericana.
(2010). Rock barrial. Norma.
(2016). Las estrellas federales. Interzona.
(2020). La culpa fue de la noche. Ediciones Futuröck.

IEP Ediciones. Oyola, L. (2005/2012). Siete & el Tigre Harapiento. Punto de Lectura. . (2007/2017). Chamamé. Penguin Random House. . (2008a). Hacé que la noche venga. Mondadori. _____. (2008b). *Gólgota*. Salto de Página. _____. (2008c). Santería. Aquilina. _____. (2010a). Bolonqui. Norma. _____. (2010b). Sacrificio. Aquilina. _____. (2011). *Kryptonita*. Random House Mondadori. _____. (2020). *Ultra Tumba*. Penguin Random House. Melo, A. (2011). Historia de la literatura gay en Argentina. Ediciones Lea. Rama, Á. (1998). La ciudad letrada. Arca. Rancière, J. (2007/2011). Política de la literatura. Libros del Zorzal. Rogna, J. E. (2017). Literatura y peronismo: configuraciones de la cultura popular en la narrativa argentina de la década del 2000. Editorial Filosofía y Humanidades (UNC). Visita 02/02/23 en https://ffyh.unc.edu.ar/boletin/ediciones_anteriores/

Matos Mar, J. (1984). Desborde popular y crisis del Estado.

archivos/imagenes/e-books/EBOOK_ROGNA.pdf

. (2020). "Toda estética es política: sobre la antinomia pueblo-antipueblo y la presencia de alteridades en las representaciones del 17 de octubre de 1945". En *Revista Movimiento*, Número 26, pp. 145-149. Visita 02/02/23 en https://revistamovimiento.com/historia/toda-estetica-es-politica-sobre-la-antinomia-pueblo-antipueblo-y-la-presencia-de-alteridades-en-las-representaciones-del-17-de-octubre-de-1945/

Torres Roggero, J. (2014). Un santo populista. Córdoba, Babel.

Viñas, D. (1971). Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar. Siglo XX.

Territorios enquistados: sobre los asentamientos y las villas como espacios biopolíticos en la literatura argentina

Esteban Luciano Juárez Universidad de Buenos Aires

Espacios biopolíticos y nuevas alteridades

La narración de la pobreza, la villa y la marginalidad es un tópico muy recurrente en la literatura argentina del siglo XXI. Sin embargo, la narrativa actual es heredera de una tradición que ha abordado estas cuestiones desde diversas perspectivas y dentro de esta tendencia, tal como señala Sylvia Saítta (2006), se destacan autores como Elías Castelnuovo, Roberto Arlt, Bernardo Verbitsky v Haroldo Conti entre otros. En este contexto, la novela de Verbitsky, Villa miseria también es América (1957), es particularmente relevante por su forma de abordar la vida en los asentamientos informales y las relaciones que mantiene con el exterior. Al igual que sus precursores, la novela adscribe a la forma de representación realista ya que se construye y sostiene sobre lo verosímil -entendido como el conjunto de reglas y procedimientos mediante los cuales se simula una proximidad o correspondencia con la realidad objetiva (Kristeva, 1972)-, y al mismo tiempo propone diversas "hipótesis sociológicas, económicas e históricas sobre los procesos de conformación de las villas miserias" (Saítta, 2006: 96). Así, articula elementos referenciales tanto espaciales como temporales y relativos a la construcción de los personajes por medio de una visión que apunta a una toma de conciencia política y social.

La novela de Verbitsky hace mención -dentro de su carácter realista- a la naturaleza "increíble" de las villas que se reproducen en la ciudad: "Una mañana cualquiera Buenos Aires descubrió un espectáculo sorprendente: al pie de los empinados edificios de su moderna arquitectura se arremolinaban infinidad de conglomerados de viviendas miserables, una edificación enana de desechos inverosímiles" (Verbitsky, 1967: 38). Lo que aquí resulta incomprensible no es la otredad en sí misma sino la forma de su manifestación, motivo por el cual -y luego de constatar su existencia- las autoridades optan por levantar un muro que esconda ese sorpresivo paisaje, y se expone así la ignorancia de una ciudad que no comprende cómo o cuándo se erigieron esos espacios, de dónde provienen sus habitantes o qué hacer con ellos. En la actualidad, esa distancia adquiere otras características pues estos asentamientos ya no son excepcionales; se trata de una alteridad diferente. Consideramos que gran parte de la narrativa argentina del siglo XXI explora y tensa dicha separación, pero ya no por medio de los procedimientos realistas que caracterizaron la producción narrativa de las décadas anteriores. En la actualidad se recuperan ciertos elementos que remiten a la realidad, pero se los articula mediante elementos estéticos v simbólicos que los alejan de la búsqueda realista. De esta forma, "se inauguran modos de representación alejados de los procedimientos realistas pero que aun así dan cuenta de la sociedad en la que se inscriben" (Saítta, 2006: 90).

Desde la publicación de *La villa* (2001) de César Aira comienza una serie literaria que si bien aborda la marginalidad y sus sujetos en estrecha relación con los espacios que ocupan, tematiza una alteridad mucho más radical; se trata de territorios definidos mediante operaciones biopolíticas que les confieren rasgos mucho más amenazantes hacia el resto del cuerpo social. La novela de Aira establece dos centros narrativos –la villa por un lado y el resto del barrio por el otro–, y emplea distintos tratamientos para cada uno de ellos. Así, mientras que el abordaje de los espacios que rodean el asentamiento remite a cierta verosimilitud mediante las numerosas referencias

y descripciones de las calles, negocios o barrios, la representación del espacio villero no responde a procedimientos realistas (Saítta, 2006) puesto que es abordado desde la perspectiva de la clase media del Bajo Flores y se lo construye narrativamente como un misterio, como un enclave casi mágico o de ensueño y cargado de simbolismos que lo hacen incomprensible:

Maxi nunca había llegado hasta allí, pero se había acercado lo suficiente para verla, extrañamente iluminada, en contraste con el tramo oscuro que debía atravesar, casi radiante, coronada de un halo que se dibujaba en la niebla. Era como ver visiones, de lejos, y acentuaba esta impresión fantástica el estado de sus ojos y el sueño que ya lo abrumaba. (Aira, 2022: 20)

La distancia con respecto a la verosimilitud del realismo "tradicional" hace borrosa la fisonomía, la vida y la naturaleza del espacio villero, aunque da cuenta de un tiempo y de un funcionamiento social. En este sentido, la progresiva precarización de la ciudad, tan narrada en los años 90, conduce a su segmentación y a la pérdida de "su cualidad compacta, producto de un gesto deliberado y cultural" (Saítta, 2006: 99). Esta heterogeneidad territorial, cultural y poblacional encuentra, en pleno siglo XXI, formas de representación que abordan el mismo proceso, pero insertas en otra etapa y, en consecuencia, en otra topografía urbana. Ahora bien, de aquí surgen dos interrogantes: ¿cómo se narra este paisaje? ¿Cómo se representan literariamente las relaciones que rigen los espacios y sus sujetos? Este trabajo no se propone problematizar la representación mimética o discutir los diversos procedimientos del realismo literario —aunque algunas de

¹ Refiriéndose a El aire (1992) de Sergio Chejfec, Sylvia Saítta recupera palabras de Beatriz Sarlo. Allí sostiene que la naturaleza avanza sobre una ciudad que deviene "puro vacío" y donde incluso se disuelve la noción de comunidad: "No hay comunidad, sino poblaciones de menesterosos incapaces de comunicarse entre sí, que recorren día y noche las calles de una ciudad que se ha lumpenizado" (Saítta, 2006: 99).

estas cuestiones deban ser consideradas— tanto como abordar los imaginarios y las implicaciones estético-ideológicas según las cuales se constituyen las espacialidades de la marginalidad y sus sujetos. De esta manera, se parte de la premisa según la cual gran parte de la narrativa argentina reciente, desde *La villa* hasta el día de hoy, lleva a cabo una representación literaria de "lo villero" que tematiza su interioridad con respecto al resto del cuerpo social y, al mismo tiempo, su exterioridad en términos culturales, simbólicos y poblacionales.

La formulación foucaultiana "hacer vivir y dejar morir" que sintetiza la práctica biopolítica implica una separación, una cesura, que distingue y enfrenta dos tipos de vida. En este punto, Foucault advierte que el desarrollo del biopoder ha conducido a la incorporación del racismo en los mecanismos del Estado facilitando la categorización y división de la población en subgrupos. De esta forma, no todas las vidas son equivalentes pues se instala sobre algunas de ellas la categoría de "inferiores", "degeneradas" o "anormales" (Foucault, 2014: 231). El *continuum* biológico, entonces, es interrumpido, segmentado y catalogado en función de un determinado valor que habilita tanto la muerte directa, como también la exposición a ella, la expulsión, el rechazo o el abandono. Por su parte, la manifestación espacial de esta dinámica hace de los asentamientos marginales un conjunto de territorios a delimitar e incluso comprimir de forma violenta para simular una homogeneidad urbana ya inexistente.

Las novelas *La Virgen Cabeza* (2009) y *Romance de la negra rubia* (2014), de Gabriela Cabezón Cámara, llevan a cabo una representación del espacio villero que se caracteriza precisamente por el encierro, por la compresión y la violencia hacia sus habitantes. Por su parte, "El carrito" (2011), cuento de Mariana Enriquez, tematiza la presencia del villero en un barrio ajeno y las desgracias que trae consigo, exhibiendo tanto la presencia de fronteras internas como también los peligros de los cuales es preciso inmunizarse. La elección de este *corpus* responde a una diversidad tanto en los temas que trabaja como en las configuraciones e imaginarios que operan al caracterizar los

espacios marginales y sus habitantes. Aquí no se pretende ignorar el resto de la producción literaria que trata estas cuestiones y que incluso admiten la lectura aquí propuesta²; sin embargo, las obras mencionadas son particularmente productivas para observar y contrastar el tratamiento acerca de lo que se denominará "territorios enquistados" o "territorio-quiste" y las operaciones de clasificación que intervienen en ellos pues ofrecen una variedad de elementos que dialogan o discuten entre sí.

Una presencia amenazante

La naturaleza cambiante que caracteriza a Buenos Aires en la década de los 90 es abordada desde una óptica que vislumbra un desvanecimiento de lo rural y la aparición de "una literatura urbana cargada de droga, de sexo, de miseria y de violencia" (Ludmer, 2020: 150). En "Sísifo en Buenos Aires" (2002), Sergio Chejfec hace referencia a la instalación de "la ruina social" que se ha vuelto invisible debido, entre otras cosas, a su constancia y a su aparente inevitabilidad. La degradación entonces se ha naturalizado hasta el punto de "hacerla indistinguible del conjunto de las cosas de todos los días, tanto para quienes la sufren de manera directa como para quienes le temen como si fuera una amenaza real" (Chejfec, 2002: 26). Aquí dos cuestiones resultan centrales ya que condensan aspectos fundamentales de las obras a recorrer; la invisibilidad y la amenaza. Ambos términos se encuentran profundamente ligados a la marginalidad y su relación encierra una complejidad pues ¿cómo se invisibiliza aquello que amenaza para mitigar sus efectos y alcances? Aquí es donde el territorio se configura como respuesta.

² De la gran cantidad de obras que, con sus diferentes temas y formas de representación, conforman una serie contextual para el *corpus* seleccionado podemos mencionar *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003) y *Si me querés, quereme transa* (2010) de Cristian Alarcón; *Cómo desaparecer completamente* (2004) de Mariana Enriquez; *Berazachussetts* (2007) de Leandro Ávalos Blacha; *Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara; *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada y *Ultra/Tumba* (2022) de Leonardo Oyola, entre otras.

"El carrito" se desarrolla en un barrio periférico de la provincia de Buenos Aires habitado por una clase media empobrecida pero, tal como los personajes manifiestan, ajena al mundo de la villa. Esta separación de clases, ya no basada exclusivamente en los aspectos económicos, establece una jerarquía entre aquellos "decentes" y otros "indeseados" cuya sola presencia actúa como recordatorio de una situación inestable y como otredad amenazante que trae consigo la degradación: "Dejó el carrito junto al cordón, se acercó al coche y, justo del lado que le quedaba mejor a mi mamá para verlo, se bajó los pantalones" (Enriquez, 2019: 42). Esta "presencia intoxicada" (Vedda, 2020: 283) contamina el barrio y sus habitantes que, a excepción de la madre del narrador, responden con agresiones físicas, verbales y con el decomiso del carro como una suerte de penalización tanto a la transgresión más evidente –defecar en la calle–, como también a otra que se manifiesta como causa de la primera: "Te levantás, conchisumadre, te levantás y le baldeás la vereda al Horacio, acá no se jode, volvé a la villa, hijo de una remilputas" (Enriquez, 2019: 43). Que el indigente se encuentre allí supone, desde el comienzo, una alteración del aparente orden natural de las cosas: la villa para los "villeros" y el resto de la ciudad para los demás. En este sentido, si bien el cuento parte de la distinción entre dos territorios, solo se hace referencia a la villa como lejanía o exterioridad indeseada y nociva. De hecho, como elemento ajeno y cargado de peligros, el carrito abandonado comienza a emanar un hedor insoportable que posteriormente derrama miseria y desesperación entre los vecinos en forma de maldición. Como si se tratara de una infección, este cuerpo extraño produce una especie de contagio sobrenatural; conduce a una veloz mutación del barrio hasta convertirlo en un foco delictivo, azotado por la pobreza y la desesperación.

Como sostiene Miguel Vedda, el horror que construye "El carrito" es de naturaleza doble. En primer término, es económico pues el cartonero se ve obligado a recolectar desechos y, en segundo lugar, se trata de un horror clasista y xenófobo "capaz de desplegar todos los registros de la violencia física y verbal ante la irrupción de un cuerpo

(con sus olores y sus fluidos) que es la encarnación paroxística de la exclusión" (Vedda, 2020: 286). Aquí es posible sumar un elemento al análisis: el cuento lleva a cabo una representación de dicha exclusión que va más allá de su corporalidad o manifestación en determinado sujeto pues, aunque es cierto que en primera instancia el hombre trae consigo los signos de la degradación, esta solo se concreta gracias a la permanencia del carro. De esta forma, un cuerpo extraño carga un objeto portador de sus mismos peligros y opera, en tanto extensión de la pobreza y la marginalidad, como agente destructivo. Lo externo, entonces, debe mantenerse invisible donde sea que corresponda, la villa en este caso. Así, se plantea un espacio sumido en una desgracia que se extiende sobre sus habitantes quienes, a su vez, la filtran a sus posesiones y, por último, al resto de la ciudad.

La villa se configura en "El carrito" como un espacio al que la narración no accede de forma directa, pero sí mediante una oposición y el único sujeto asociado con este espacio se configura bajo la mirada de los vecinos como una intrusión frente a la cual inmunizarse. No es casual que el narrador utilice esta palabra para describir la situación de su familia: "Esa misma noche, mi papá nos juntó en el comedor, para charlar. Dijo que nos teníamos que ir. Que se iban a dar cuenta de que nosotros estábamos inmunizados" (Enriquez, 2019: 49). Ahora bien, la interrogante formulada al comienzo se pregunta sobre las maneras de invisibilizar la amenaza y mitigar sus efectos; el cuento de Enriquez plantea un lado de la cuestión al presentar aquello considerado "villero" como un cúmulo de categorías incompatibles e incluso opuestas al resto del cuerpo social y su representación está centrada en el miedo y el desprecio que subyacen a la delimitación territorial. Esto se presenta también en las novelas de Gabriela Cabezón Cámara, pero mediante una narración que, de alguna manera, accede a los asentamientos o las villas, tematizando así los procedimientos y efectos de las mencionadas categorizaciones en estos espacios y sus habitantes.

Espacios comprimidos e inmunización

La Virgen Cabeza aborda la marginalidad de la villa desde su rasgo más evidente: el territorial. La descripción que la narradora lleva a cabo de El Poso da cuenta de la disposición de los espacios y la administración de los cuerpos a ellos ligados:

Está en la parte más baja de la zona: todo va declinando hacia ella suavemente menos el nivel de vida que no declina, se despeña en los diez centímetros de la muralla, cuyo potencial publicitario la municipalidad no descuidó. Era el último espejo de los vecinos pudientes, la última protección: en vez de ver la villa se veían a sí mismos estilizados y confirmados por los afiches, en la cima del mundo con sus celulares, sus autos, sus perfumes y sus vacaciones. (Cabezón Cámara, 2009: 37)

Sayak Valencia denomina "territorios puerta" (Valencia: 2010: 123) a las fronteras entendidas como zonas de tránsito donde tanto lo "deseable" como lo "indeseable" circulan provocando una sedimentación social, económica y poblacional con elementos de diversas procedencias³ (Valencia, 2010: 123). Este concepto deriva de otro perteneciente a Mike Davis, quien hace referencia a las "zonas nacionales de sacrificio" para referirse a ciertas zonas de Estados Unidos que han sido apartadas "por no considerarlas, ni a ellas, ni a sus habitantes, como elementos productivos para el sistema y el capital" (Valencia, 2010: 123). Es fundamental señalar que el término de Davis no remite simplemente a una frontera entendida como acceso, sino a una "puerta trasera", oculta, que da a ciudades o espacios

³ Las fronteras o territorios-puerta, sostiene Valencia, no se caracterizan únicamente por sus aspectos territoriales puesto que allí opera una serie de elementos que complejizan su abordaje teórico tales como las normas jurídicas, la vigilancia, la fuerza de trabajo sexuada y racionalizada. Por otro lado, la autora señala "el remanente colonialista" que opera sobre estos espacios de control, lo que conduce a una desigualdad en términos de desarrollo (Valencia, 2010: 124).

menospreciados donde la irregularidad, la inestabilidad y la violencia son la norma. Ahora bien, al comentado asentamiento marginal de Buenos Aires que es caracterizado mediante operaciones que remiten a su encierro y su aislamiento respecto del resto del cuerpo social, lo denominaremos "territorio-quiste" o "territorio enquistado". La elección de esta terminología, conjunción de cuerpo y territorio, parte de una distinción con respecto a aquellos espacios ubicados en los márgenes de los centros urbanos. Por otro lado, busca remarcar su carácter viviente y la violencia que lo delimita y comprime en términos inmunitarios. El término hace referencia a una otredad que es ajena o externa en la misma medida que es propia o interna; precisamente allí reside su carácter amenazante. Por último, si bien la precariedad y la desatención son elementos compartidos entre los "territorios-puerta" y los "territorios-quiste", los primeros nacen de un *apartar* y los asentamientos como El Poso, lo hacen de un *encerrar*.

El procedimiento de anulación de lo externo en tanto sea considerado *otro ajeno del sí mismo* es lo que Roberto Esposito señala como un aspecto central de la inmunización (Esposito, 2012) pues su lógica se basa en el peligro que representa "lo nocivo"; aquí es donde se encuentra la negación de la vida, una zona de indistinción. En otras palabras, en estos espacios enquistados se produce un desplazamiento en la forma de vida del sujeto; una reducción de *bíos* –vida calificada o forma de vivir propia de un individuo o grupo– a *zoé* –la vida natural propia de todos los seres vivos⁴–; en definitiva,

⁴ Giorgio Agamben ha trabajado exhaustivamente estas nociones. Para clarificar la diferencia entre estos términos, Agamben recupera los tipos de vida definidos tanto por Platón como por Aristóteles. Resulta fundamental que, al proceder a estas categorizaciones, ninguno de ellos utilice el término zoé pues "para ellos de ningún modo estaba en cuestión la simple vida natural, sino una vida calificada, un modo de vida particular" (Agamben, 2018: 11). De allí, que Aristóteles utilice los términos bíos theoretikós, bíos apolaustikós y bíos politikós para referirse a la vida contemplativa del filósofo, la vida del placer y la vida política respectivamente.

un traspaso de la vida social, política y humana hacia una animal o puramente biológica y, por consiguiente, expuesta a la muerte. De esta forma se establece la conexión y correspondencia entre los aspectos topográficos y aquellos inherentes a determinadas vidas.

En La Virgen Cabeza, el encapsulamiento de lo negativo no se manifiesta únicamente mediante la muralla, sino también por medio de su ocultamiento: la presencia de imágenes cercanas, propias v apacibles para el resto de la comunidad actúa como una suerte de recubrimiento que suaviza los bordes de la villa al mismo tiempo que le da la espalda poniendo de manifiesto la naturaleza estructural de la organización inmunitaria en la comunidad (Esposito, 2012). Entonces, lo marginal aquí no es arrojado a los límites territoriales, sino que es asimilado mediante una delimitación y separación basada en el encierro. Así, la tierra es fragmentada en función de sus habitantes y ellos, a su vez, son definidos por medio de ella en oposición a sus alrededores: "Una pena que tanta plenitud fuera interrumpida por las puertas mugrosas de los pobres" (Cabezón Cámara, 2009: 37). La obsesión que los dispositivos disciplinarios poseen hacia los contagios, las revueltas, los crímenes y la vagancia "de los individuos que aparecen y desaparecen, viven y mueren en el desorden" (Foucault, 2015: 230) se manifiesta en El Poso mediante el control y la compresión que el aparato del Estado lleva a cabo de forma permanente sobre sus contornos. En este contexto, las cámaras de vigilancia y la presencia policial están dirigidas a una serie de cuerpos catalogados como nocivos y también como prescindibles:

Yo me los imaginaba [...] ligándose un peluche por cada negro muerto. Porque nos tiraban por eso, mi amor, por negros, por pobres, por putos, por machos, porque nos cogían o porque no nos cogían; qué sé yo por qué. (Cabezón Cámara, 2009: 91)

Si bien la ocupación colonial no es un tópico propio de la novela, *La Virgen Cabeza* lleva a cabo una representación de los espacios que remite a su accionar y, de esta forma, la configuración de "lo villero"

presenta una serie de rasgos que demuestran la convivencia de diversos mecanismos de opresión o dominación. Así, a la lógica biopolítica se le suma la mediación inmunitaria entre la vida y el poder al mismo tiempo que se hacen visibles procedimientos propios de lo que Achille Mbembe denomina necropolítica. El autor parte de la fórmula foucaultiana del biopoder para dar cuenta de "las formas contemporáneas de sumisión de la vida al poder de la muerte" (Mbembe, 2011: 75). En este sentido, la territorialización consiste en "inscribir sobre el terreno un nuevo conjunto de relaciones sociales y espaciales" (Mbembe, 2011: 43). Esta demarcación presupone también la jerarquización no solo de los espacios, sino fundamentalmente de las vidas que los habitan y así, cuando Mbembe habla de la fragmentación territorial del necropoder y la exposición a la muerte en la ciudad del colonizado, en la ciudad del indígena o en la ciudad negra, es posible añadir el asentamiento villero a la lista de enclaves donde opera el poder de la muerte y de la expulsión; donde se hace visible y palpable tanto dentro de sus límites como también por fuera de ellos, como sucede en "El carrito". De esta forma, la representación de este espacio remite al proceso de colonización va que los habitantes de El Poso son abandonados a nacer y morir en cualquier lugar, de cualquier manera (Mbembe, 2012: 46) por la imposición de categorías que la novela explora y emplea como motor narrativo. Lo mismo sucede en Romance de la negra rubia, donde se narra un operativo de desalojo en un edificio/asentamiento tomado por la fuerza. La descripción de dicho procedimiento remite a un espacio claramente delimitado que la ciudad pretende recuperar: "Empaquen sus cosas y salgan. Así no les va a pasar nada y les vamos a dar otras cosas. Pero si no salen, los sacamos nosotros y se van a vivir a una zanja" (2014: 12). Frente a esto, y en señal de protesta, la protagonista toma un bidón de querosén y se prende fuego a sí misma dando lugar a lo que denomina "sacrificio fundante".

Por más que *Romance de la negra rubia* no aborda de forma explícita la descripción del asentamiento, se destaca un modo de representar su origen y, por extensión, una naturaleza indisociable de sus habitantes:

[...] adquiríamos los bienes con el somero proceso de romperles los candados y quedarnos ahí adentro armados hasta los dientes. Puede parecer violento y muchas veces lo fue, pero no es más que lo mismo que hicieron nuestros patricios antes de hacerse avenidas y calles de la ciudad y bustos de yeso y mármol en la Sociedad Rural. (Cabezón Cámara, 2014: 33)

Equiparar las formas de las clases altas y las bajas al tomar posesión de un espacio refleja una crítica histórica y social: que dos grupos muy disímiles adquieran determinado bien por medio de la violencia, pero que solo uno de ellos esté expuesto a la recuperación por parte del aparato estatal exhibe una distancia gestada en el poder, ya sea económico, político o ambos. Aun así, más allá de los matices que la narración aplica, también es posible observar una solidificación y permanencia en las categorías que operan sobre este asentamiento mediante la presencia activa de elementos asociados al peligro o la degradación como las armas, la ilegalidad, la violencia y, como la novela menciona en reiteradas ocasiones, las drogas y el alcohol. La misma cuestión se puede observar en La Virgen Cabeza cuando los habitantes de la villa excavan la tierra en busca de napas para crear un estanque, lo que provoca una erupción que lleva a la superficie el agua acompañada por una serie de objetos que remiten a su génesis: "Arriba, ahí donde el chorro ya no podía seguir subiendo y se derramaba sobre sí mismo, flotaron durante días dos cañones, una palangana, un diario, una olla, una cruz de oro y piedras y un barril de aceite" (Cabezón Cámara, 2009: 69). Luego, los restos humanos emergen: "y entonces sí empezaron a aparecer cosas de todos los tiempos, sobre todo huesos, huesos de muertos, claro" (Cabezón Cámara, 2009: 72).

Como si se tratara de algo inseparable de la marginalidad, el armamento y los huesos humanos sirven como recordatorio y premonición. Es aquí donde la novela lleva a cabo un tratamiento del lugar que lo traslada, a primera vista, al terreno de lo irreversible pues las marcas de la violencia constituyen el suelo y, al igual que la

tierra y el agua, se presentan como algo natural, inherente a determinado espacio y extensivo a quienes lo ocupan. Así, este territorio maginado, moldeado por la violencia y comprimido por las relaciones de poder es un territorio representado mediante una serie de procedimientos que hacen de la expulsión y el abandono una continuación o respuesta hacia aquello que lo conforma. Lo que se configura como un milagro –la comunicación entre la Virgen María y una travesti llamada Cleo– capaz de alterar la dinámica social que envuelve al asentamiento y alejarlo de las categorías que lo disminuyen, finalmente se reconvierte en un espejismo pues el embellecimiento de la villa es una modificación superficial, sin efectos concretos sobre aquello que la oprime.

De la misma manera que *Romance de la negra rubia* relata el desalojo con fines comerciales o inmobiliarios, *La Virgen Cabeza* recurre al mismo escenario desde la perspectiva del Jefe, un empresario que adquiere los derechos sobre la tierra de El Poso en complicidad con el Concejo Deliberante:

Iba a su casa, vio la villa desde arriba, vio las casillas con los techos florecidos de malvones, el hacinamiento, vio a las vírgenes y a los santos, vio la vecindad con las mansiones de sus socios y pensó que los villeros no merecían vivir así, que sus amigos no merecían semejante contigüidad y que esos terrenos merecían una buena renta y quiso ser la punta de la ola inmobiliaria. (Cabezón Cámara, 2009: 149-150)

Frente a la necesidad de absorber este territorio, la policía actúa como un mecanismo de ejecución. Remover a los individuos catalogados como marginales de un espacio etiquetado de igual manera clarifica cómo se construye la marginalidad en *La Virgen Cabeza*: parte de la segmentación territorial y continúa mediante los dispositivos estatales. El encierro, la compresión y la violencia atraviesan los cuerpos cargándolos de un significado implantado y externo. Al mismo tiempo, el posterior ataque a la villa demuestra que el aspecto

topográfico de lo "nocivo" es posible de reconfigurar, pero no sus efectos sobre unos sujetos entendidos como rugosidad geográfica o discontinuidad poblacional. De esta forma, la representación de la villa de *La Virgen Cabeza* y el asentamiento de *Romance de la negra rubia* no solo se asocia al atraso, sino que también remite a una irrupción indeseada y amenazante en el paisaje urbano de la cual emanan sujetos o formas de vida degradadas⁵.

Voces e identidad

La comentada cesura del continuum biológico es donde el biopoder exhibe la violencia que lo constituye; se trata de establecer un límite entre "lo que debe vivir y lo que debe morir" (Foucault, 2014: 230). La población, entonces, es considerada como un conjunto de vidas y cuerpos clasificados mediante jerarquías y relacionados en términos bélicos ya que se parte de la premisa según la cual "para vivir es necesario que el otro muera" (Foucault, 2014: 231). De esta manera, el abandono, la expulsión o la eliminación de aquellos "inferiores", "degenerados" o "anormales" supone, para este ejercicio del poder, un cuidado o protección de un grupo en detrimento de otro que integra la misma población. Es decir, masificar no equivale estrictamente a homogeneizar ya que dentro del conjunto se establecen disimilitudes. Siguiendo esta línea, el paradigma inmunitario se sostiene en la idea de que la biopolítica controla y administra lo negativo para proteger a una parte de la población. De esta manera, "reproduce en forma controlada el mal del que debe proteger. Ya aquí empieza a perfilarse esa relación entre protección y negación

⁵ En este punto se clarifica la diferencia entre el denominado "territorio-quiste" y la "isla urbana" (Ludmer, 2020). Si bien el espacio que aquí se analiza comparte el rasgo de ser interior a otro, pero externo simbólica y culturalmente, lo propuesto en este trabajo es una espacialidad-forma de vida definida como una amenaza mediante operaciones de control y jerarquización que conducen en última instancia a la degradación, la expulsión y la muerte.

de la vida" (Esposito, 2009: 17). Para clarificar que la inmunización es inherente a la biopolítica, Esposito reformula los lineamientos de Foucault indicando lo siguiente: mientras que el poder soberano se adueña de la vida mediante "la distribución de la muerte", la biopolítica no se centra en evitarla sino en hacerla funcional a la vida, su cuidado y reproducción. Aquí se observa un rasgo fundamental del paradigma ya que la muerte (lo negativo) es interno a la vida (Esposito, 2009). En este punto, atendiendo estas distancias y jerarquías, surge una pregunta sobre la manera de representar literariamente dicha masificación y si dentro de la misma es posible identificar elementos que remitan a un procedimiento de individualización dentro de los territorios enquistados.

Refiriéndose a La villa de César Aira, Chejfec señala que "sumerge a los cirujas en un colectivo anónimo, más bien genérico" y que la ausencia de "definiciones individuales reclama rasgos grupales" (Chejfec, 2002: 29). Por su parte, Saítta señala una "inadecuación" en la forma de expresarse que poseen los habitantes de villa, quienes "hablan como intelectuales..." (Saítta, 2006: 101). Precisamente, en La Virgen Cabeza y en Romance de la negra rubia, los personajes pertenecientes a este grupo se presentan cargados de significados políticos, sociales y territoriales, pero se los retrata como una masa de sujetos indistinguibles que no poseen mayor importancia en el relato más que actuar como un "fondo" que oscila entre lo pintoresco, lo delictivo y lo violentado. Por su parte, el indigente de "El carrito" parece responder al mismo modo de representación y estar definido por las mismas operaciones de clasificación. Sin embargo, exhibe otra complejidad no solo por estar ubicado fuera del espacio villero, sino también porque manifiesta una subjetividad. Este cartonero no posee una voz propiamente dicha ya que su función narrativa está centrada en representar lo extraño, lo ajeno y la degradación que introduce el horror del cuento: al ser atacado, el hombre se limita a emitir quejidos, pedir perdón y llorar. Luego, grita algo ininteligible, como si se tratara de un idioma desconocido por el resto de los personajes y, al marcharse, asiente en dos oportunidades a la madre

del protagonista. Este gesto de agradecimiento posee sin dudas un significado; es una acción que exime a la mujer de las palabras antes proferidas y, al mismo tiempo, da cuenta de un "poder" o una voluntad que posteriormente se manifiesta en forma de maldición. Pese a que las categorías que operan sobre este personaje son idénticas a las que se observan en las novelas de Cabezón Cámara, hay un movimiento en las mismas, una forma de resignificación, pues deviene agente activo de una categorización que pretende someterlo o hacerlo pasivo. En otras palabras: si bien la expulsión de los marginales actúa como una operación unidireccional y sin equivalencias, parte de una maniobra anterior que consiste en identificar un peligro, una degeneración o simplemente la imposibilidad de pertenecer. Ahora bien, la voz del cartonero en el cuento de Enriquez surge de ese momento anterior: utiliza la condena que carga sobre sí mismo como instrumento de venganza y la dirige hacia sus atacantes. De esta forma, se observa una identidad singular a partir de una acción voluntaria, dirigida y con efectos concretos sobre quienes lo violentan, nivelando así las relaciones de poder.

Mientras que en "El carrito" lo colectivo o múltiple se condensa en un solo individuo, en las novelas de Cabezón Cámara se produce un movimiento opuesto ya que allí el individuo se pierde en la multitud de la villa pues los únicos personajes con rasgos definidos y una voz propia son las narradoras quienes, en última instancia, abandonan su estatus marginal y, así, el recorrido narrativo de estos personajes refleja un ascenso inaccesible para el resto. Por su parte, La Virgen Cabeza expresa un progresivo distanciamiento entre las protagonistas y el resto de la villa que se concreta definitivamente luego del ataque y desalojo policial: "A nosotros nos costó ciento ochenta y tres muertos. A ellos, cuarenta y siete. Pero avanzaron igual. Y acá estamos. Nosotras en Miami, convertidas en estrellas, previa temporada paranoica en mi casa y de duelo en la isla" (Cabezón Cámara, 2009: 134). Aun dentro del espacio villero se erigen dos formas de vida donde solo una de ellas posee voz y los medios para escapar de los procedimientos biopolíticos y el poder de muerte.

En definitiva, las protagonistas poseen una condición distinta al de un territorio enquistado en el cual vidas sin fama, notoriedad o dinero habitan otro plano basado en una indistinción entre la vida y la muerte. La misma dinámica se observa en Romance de la negra rubia. Allí, después de sufrir graves quemaduras, la protagonista adquiere el estatus de "mártir" y a partir de este momento gana una notoriedad primero en el plano artístico y luego, en el político. Sin embargo, el desequilibrio entre la narradora y el resto de los okupas se hace evidente incluso antes de gestar su poder: "La cosa es que en los cantitos y en muchas conversaciones a las cosas les decían como yo les decía yo: 'comuna' a nuestro edificio, 'comuneros' a los nuestros" (Cabezón Cámara, 2014: 33). Desde un primer momento la narración en primera persona establece una omnipresencia del "yo" que en pocas oportunidades cede espacio a otro discurso directo. En este contexto, al igual que en La Virgen Cabeza, se lleva a cabo una representación distante de los espacios y sus habitantes, aunque el punto de vista se ubique dentro de los mismos. Esta separación establece una jerarquía en la cual un individuo crea por medio de la palabra una identidad grupal que orbita a su alrededor, pero que progresivamente lo distancia más y más: en primer lugar, la protagonista hereda la fortuna y el rostro de su amante suiza, Elena, de forma que lo quemado, ausente y desfigurado de su apariencia se desvanece para dar lugar a lo europeo aristocrático. En segundo término, esta transformación física, económica y social la conduce a gobernar Buenos Aires. Finalmente, la no pertenencia se concreta y es representada mediante la elección de términos que ponen de manifiesto lo irreversible de la operación:

Hice casas, monoblocks y penthouses y hubo nuevos edificios para muchos. Pero entonces empezaron a llegarnos los pobres de todos los confines. Levantaba una villa y ubicaba a la gente en casas buenas y enseguida me brotaban como gremlins en el agua unas diez más [...] Renuncié, me alejé, me retiré: me vine al Tigre a vivir con mis muchachos. (Cabezón Cámara, 2014: 63)

La necesidad de rasgos grupales a los que Chejfec hace referencia frente a la ausencia de definiciones individuales es discutida en las novelas de Cabezón Cámara ya que los personajes que exhiben cierta singularidad se sitúan en un límite tanto narrativo como territorial. Aquí se podría interpretar que las protagonistas cumplen la función de "ser" la villa y de personificarla en su totalidad mientras escapan a las categorías que las deprecian. Sin embargo, su recorrido y su individualidad se basan en una toma de distancia con respecto a todo lo que las rodea; se trata de personajes construidos mediante una excepcionalidad que expulsa la marginalidad y no mediante una que la englobe. Así, las representaciones literarias de los territorios-quiste en las obras mencionadas, aunque varían en sus recursos y simbolismos, ponen de manifiesto la persistencia de un velo que da cuenta de un espacio cuyo régimen de significación oscila entre opuestos: visible-invisible, interno-externo o vida-muerte. En síntesis, el tratamiento de este espacio enquistado remite a una indistinción de lo viviente en tanto amenaza no solo hacia su exterior sino también hacia su interior pues se trata de un enclave que exalta una forma de vida en detrimento de otra y manifiesta una otredad muy disímil a la de décadas anteriores.

Conclusión

La narrativa considerada aborda los espacios marginales y sus sujetos de forma extrañada o distante y explicitando un entramado de mecanismos que dan forma a los territorios-quiste. Puede recurrir a elementos verosímiles, pero los emplea como un marco dentro del cual se introduce y desarrolla un inverosímil que, a su vez, adquiere formas que van de lo sobrenatural o mágico a lo descabellado o simplemente imposible. En este sentido, Martín Kohan señala que en muchas novelas de Aira se observa "la acentuación destellante de la referencialidad; pero, en definitiva, el resultado narrativo no es otro que la liquidación implacable de cualquier verosímil realista (y aun de cualquier verosímil, sin más)" (Kohan, 2005: II). En *La villa*,

como se ha comentado, abundan las referencias que se presentan como un material propio de la estética realista. Sin embargo, este mecanismo es empleado finalmente para dar lugar a la irrupción de una irrealidad que se impone por completo dentro del espacio villero. Se vislumbra entonces la configuración de un espacio cargado de significados, relaciones y comportamientos que dan forma a una alteridad velada o inaccesible.

Al comienzo se ha comentado la noción de lo verosímil para hacer referencia al modo de representación en las obras de décadas anteriores, las cuales adscriben a la estética realista. Julia Kristeva sostiene que lo verosímil no conoce la verdad objetiva, sino un sentido que "no debe ser verdadero para ser auténtico" (Kristeva, 1972: 65-66). Precisamente de aquí se desprende la noción de "simular" ya comentada. De esta manera, el mencionado sentido "es un efecto interdiscursivo, el efecto verosímil es una cuestión de relación entre discursos" (Kristeva, 1972: 66). En otras palabras, la verdad en sí misma es el discurso que se aproxima o asemeja a lo real mientras que el verosímil es ese otro discurso que se aproxima o asemeja al primero⁶. Sobre esta cuestión, Kohan señala que, si se considera al realismo como un sistema de representación con sus propias reglas y procedimientos y no como la voluntad de decir la verdad sobre la realidad, se observa en la literatura argentina reciente "una cierta vuelta a la realidad. A la realidad, eventualmente, pero no por eso al realismo" (Kohan, 2005: 12). Este acercamiento a la realidad, pero no al procedimiento realista, es lo que puede plantearse como un aspecto a indagar en las obras aquí tratadas ya que, aun mediante lo inverosímil, establecen un diálogo con un discurso fijado a nivel institucional, económico y social.

Los territorios enquistados que se han analizado también difieren de las villas abordadas por la literatura de las décadas anteriores

⁶ Así, el verosímil se trata de "un segundo grado de la relación simbólica de semejanza" (Kristeva, 1972: 65).

en esencia por la solidificación de las categorías y los discursos que allí actúan. En este sentido, Villa miseria también es América hace mención a la mirada que el exterior posee sobre el asentamiento al referirse a un artículo periodístico que señala "una miseria moral" (Verbitsky, 1967: 207) como el aspecto más preocupante de esa indeseada presencia. Si bien la narración distingue entre los trabajadores y los delincuentes, no ignora las operaciones clasificatorias del discurso social. Lo mismo se puede rastrear en *Vidas proletarias* (1934) de Elías Castelnuovo, donde se aclara lo siguiente: "Los atorrantes son una cosa y los desocupados, otra. No hay que confundir" (recuperado de Saítta, 2006: 92). En la actualidad esta indistinción se ha fijado y, en consecuencia, ha derivado en nociones tales como la "nocividad" que, a su vez, conducen a configuraciones territoriales y poblacionales regidas mediante una articulación entre la biopolítica, el paradigma inmunitario y el necropoder. Así, la representación de este espacio en la narrativa seleccionada remite a un imaginario que da cuenta de otro tiempo y, por consiguiente, de otra alteridad moldeada por otros dispositivos estatales, sociales y discursivos.

Por último, como se ha mencionado, la distancia con respecto al realismo –y su sustento sobre el verosímil– no impide dar cuenta del contexto social en el cual una obra se inscribe. De hecho, lo inverosímil manifiesta y problematiza los discursos que operan sobre estos espacios. Así, tanto en el cuento de Enriquez como en las novelas de Cabezón Cámara se construye narrativamente un territorio y un conjunto de vidas que toman forma a partir una tensión entre lo interno y lo externo, entre lo desechable y lo amenazante o entre lo permanente y lo inestable. Esta interioridad formada por otra sustancia es precisamente lo que en estas obras se aborda desde una extrañeza que no simula una preocupación por la verdad objetiva, pero sí por ciertos componentes de la misma.

Bibliografía

Agamben, G. (2018). El poder soberano y la vida desnuda: homo sacer I. Adriana Hidalgo editora. Aira, C. (2022). La villa. Emecé. Cabezón Cámara, G. (2009). La Virgen Cabeza. Eterna Cadencia. ____. (2014). Romance de la negra rubia. Eterna Cadencia. Chejfec, S. (2002). "Sísifo en Buenos Aires". En Punto de vista, n° 72, abril, pp. 26-31. Enriquez, M. (2019). "El carrito". En Los peligros de fumar en la cama. Anagrama. Esposito, R. (2009). *Immunitas. Protección y negación de la vida.* Amorrortu. ____. (2012). Comunidad, inmunidad y biopolítica. Herder. Foucault, M. (2014). Defender la sociedad. Fondo de Cultura Económica. ___. (2015). Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión. Siglo XXI. Kohan, M. (2005). "Significación actual del realismo críptico". En Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre. Visita 20 de marzo del 2023 en https:// www.cetycli.org/cboletines/kohan_b_12.pdf

- Kristeva, J. (1972). "La productividad llamada texto". En Barthes, R., Boons, M., Burgelin, O., et al. *Lo verosímil*. Tiempo Contemporáneo.
- Ludmer, J. (2020). Aquí, América Latina: una especulación. Eterna Cadencia.
- Mbembe, A. (2011). Necropolítica. Melusina.
- Saítta, S. (2006). "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte". Revista *Nuestra América*, N° 2, agosto-diciembre, pp. 89-102. Visita 10 de febrero del 2023 en https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/29514/CONICET_Digital_Nro.24412_X.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Valencia, S. (2010). Capitalismo gore. Melusina.
- Vedda, M. (2020). *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Las cuarenta y El río sin orillas.
- Verbitsky, B. (1967). Villa miseria también es América. Paidós.

Posautonomía y diversidad en la escena literaria argentina de este milenio

Sonia Jostic Universidad del Salvador

Continuidades y discontinuidades de una tradición novelística

Resulta sugerente que, tras haber conocido versiones previas, las consideraciones definitivas de Josefina Ludmer acerca de las "literaturas posautónomas" hayan aparecido bajo el título "Identidades territoriales y fabricación de presente". De este modo, se instala un doble marco simultáneo: el correspondiente a la dimensión temporal de una inmediatez durante la que ocurren la gestación y el desarrollo de procesos literarios; y la dimensión espacial, desplegada en la "isla urbana", donde la homogeneidad social está rota, dispersa, y aloja escrituras de "sujetos [que] definen su identidad por su pertenencia a ciertos territorios" (Ludmer, 2010: 149).

Ahora bien, entre sus herencias, la literatura argentina de este milenio ha recibido una tradición novelística atenta a una territorialidad específica: la de las "villas miseria", que implican mucho más que un recorte topográfico porque involucran cuestiones identitarias, al decir de Ludmer, así como la interacción conflictiva de intereses y perspectivas sociales, la existencia de percepciones del mundo diversas que se mueven entre críticas y solidaridades, exotismos y estereotipos. Poco y nada ha quedado de aquellas novelas que albergaban una fraternidad humana en busca del "progreso" como sucedía

en la "fundacional" *Villa miseria también es América* (Verbitsky, 1957) o en *Ladrones de luz* (Benítez, 1959); tampoco se ha retenido la exclusividad del lumpenaje que habitaba en *Perros de la noche* (Medina, 1978) o en *La calle de los caballos muertos* (Asís, 1982). *El trino del diablo* (Moyano, 1974) dispuso una línea de fuga hacia el siglo XXI al suscribir un sistema de representación que se posiciona por fuera del realismo de manera ostensible; y, en otro orden, algunas novelas, en muy distintos momentos, abordaron problemas sobre los cuales se reflexiona actualmente, como *Las colinas del hambre* (Wernicke, 1943) y *El basural* (Gorostiza, 1988), que admiten una lectura en diálogo con la "ecocrítica". Ya no se trata de revelar lo que alguna vez intentó ocultarse porque las villas se afianzaron problemáticamente en la rutina de la ciudad y desde allí imponen una convocatoria literaria que se encuentra con el problema sobre cómo narrarlas y aquello que se pone en juego al hacerlo.

Este milenio vino atado, en Argentina, a una crisis de soberanía casi sin precedentes, que expuso el negativo pauperizante de la fotografía neoliberal. No invocamos este "hito" solo a modo de corte que justifique la selección de un corpus. Un aspecto a considerar es la sincronía entre los sucesos y el procesamiento literario de figuras y de condiciones ya naturalizadas, pero hasta entonces inéditas en la cultura argentina, como lo son el "cartonero" que transita las calles y la poética delirante de La Villa (Aira, 2001 – escrita en 1998–) y la "glocalidad" de personajes que adoptan la lógica del mundo globalizado pero al mismo tiempo la padecen en Puerto Apache (Martini, 2002). Durante el transcurso de la primera década, la novelística sobre la villa se fue posicionando en distintos momentos de la historia nacional: la dictadura en Hijos nuestros (Ponce, 2004) o el peronismo reversionado en La Boliviana (Strafacce, 2009). Asimismo, les procuró una llave de ingreso a las diversidades sexuales en Dame pelota (Rosetti, 2009), en La Virgen Cabeza (Cabezón Cámara, 2009) y, un poco después, en Con V de Villera (Comeron, 2019). También promovió el cruce y la vernaculización de géneros literarios: el terror, en Santería y en Sacrificio (Oyola, 2008 y 2010, respectivamente); el policial negro,

en la mencionada novela de Lula Comeron. La villa literaria del siglo XXI funge, también, como arena de experimentación lingüística, desde esa suerte de neobarroco arrabalero que supo modular Cabezón Cámara hasta la exasperación del procedimiento -contrasentido, ironía y distanciamiento mediante- que se despliega en La 31 (una novela precaria) (Magnus, 2012). No se trata aquí de ofrecer un catálogo, sino de dar cuenta de una diversidad en expansión cuyo punto de encuentro es el cruce entre: (a) la escenificación de nuevas formas de comunidad, de intercambios afectivos alternativos. de estrategias y tácticas de organización y de liderazgo diferentes, por un lado; y (b) la habilitación de una cantera de materiales estéticos que polemizan con el realismo y su verosímil (Jostic, 2015) para recalar en una "poética del exceso" (Jostic, 2014), por otro (Cortés-Rocca, 2018). En este sentido, las novelas que se detienen en el espacio de la villa reconfiguran el "reparto de lo sensible" (Rancière, 2009) que determina y distribuye (comparte-parte-reparte) *a priori* posibilidades y maneras de percibir y de participar de la experiencia, regímenes de la palabra, movilidad de los cuerpos. Rancière concibe la estética en comunión con la política, como un dispositivo de exposición capaz de volver reconocibles ciertos ejercicios de creación e incluso de inventar órdenes que comunican horizontes separados de expresión. El filósofo supera así la clásica oposición entre la autonomía y la ideologización del arte², puesto que no piensa una política alojada estrictamente en la expresión ideológica, en

I Si bien su concepción de la estética no se alinea con una "teoría del arte", específicamente, ya en *Política de la literatura* (2011) señala que "La literatura es indisolublemente una ciencia de la sociedad y la creación de una mitología nueva. A partir de eso se define la identidad de una estética y una política. A [la] puesta en escena democrática, la literatura le opone otra política, cuyo principio es el de [...] abandonar la escena de la palabra enunciada por las voces sonoras para poder descifrar los testimonios que la sociedad misma da a leer, para exhumar aquellos que esta descarta sin quererlo ni saberlo en los oscuros bajos fondos" (Rancière, 2011: 30-40).

² Por su parte, Ludmer plantea el fin de las clasificaciones literarias, la impertinencia de categorías como "literatura pura" y "literatura social" o comprometida, pero desde una posición distinta a la que se hará referencia más abajo.

la retórica de los artistas-escritores, sino en una potencialidad performativa propia de lo artístico. Proponemos, entonces, sintonizar la propuesta rancièriana con la novelística sobre las villas miseria en tanto zona de torsiones escriturarias que siguen precipitándose cada vez con mayor tensión, e incluyen tanto el sistema como los objetivos e, incluso, los propios tópicos de la representación. Es una literatura que no puede seguir siendo contada como antes, pero que aquello que conserva es, paradójicamente, la índole disruptiva, la puesta en cuestión o interrupción del "reparto".

Más allá de lo anterior, las letras argentinas del presente están asistiendo a la aparición de escrituras marginales que se manifiestan sin pedir permiso y abren la consideración del lugar de habla: quién lo hace y desde dónde. A lo largo del tiempo, el canon fue absorbiendo textualidades asociadas con sectores marginalizados: la poesía gauch-esca (que no es "gaucha"), la negr-ista o negr-oide (que no equivale a "la negritud"), la literatura indigen-ista (distinta de la "indígena"). Son expresiones que supieron causar incomodidad porque, aun cuando se presentaran de la mano de autores "letrados", involucraron inflexiones "no autorizadas". La heterogeneidad también es inherente a las ficciones "de" y "sobre" las villas miseria, aunque estas transitan un camino que aquellas letras rebeldes ya habían limado bastante. Sin embargo, el campo literario argentino del siglo XXI se conmueve con la presencia de nuevos autores y autoras oriundos de los barrios y residentes allí. En el marco de este ensayo, trabajaremos con un corpus que reúne cierta producción de César González, un joven de la villa Carlos Gardel que durante un tiempo se dio a conocer como Camilo Blajaquis; también nos ocuparemos de la escritura de Waiki, seudónimo de Gastón Brossio, de Fuerte Apache; y de la de Jésica Verón, que firma como Jesi Jess, vecina de la Villa 21-24. Eventualmente, sugerimos la necesidad de proponer una nomenclatura para la originalidad de estas plumas, pero admitimos la marcación a la que quedan expuestas por el hecho de su mera procedencia. Por este preciso motivo, recuperamos aquí la condición posautónoma en tanto categoría que ha sido formulada

pensando en otra clase de escrituras/escritores pero que puede proveer herramientas para explorar estos textos sobre los que –al igual que sobre otros- "no se sabe o no importa si son o no literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción" (Ludmer, 2010: 149). Se trata de producciones que se articulan entre el "adentro" y el "afuera" de una literatura "diaspórica" (2010: 150), cuya materia es una ambigua realidad de lo cotidiano "que no quiere ser representada porque ya es pura representación [...] que incluye el acontecimiento, pero también lo virtual [...]" (2010: 151). Se trata de la "realidadficción de la imaginación pública" (2010: 153) a cargo de los medios, las tecnologías y las ciencias que "fabrican presente" (2010: 151). Estos postulados se materializan de manera ejemplar en La Virgen Cabeza, donde la matriz tecnológica y mediática genera una modificación y una expansión en escalada de la cotidianeidad de la villa El Poso: desde el monitoreo de cámaras de seguridad usadas como pantallas que transmiten en vivo la performance de la diva y de lo divino, pasando por la cobertura periodística que espectaculariza el "milagro" y el agenciamiento "feliz" que terminará perpetrando la tragedia de la comunidad, hasta la creación de una ópera cumbia que dispara a la líder villera latina a la fama mundial con altas chances de ingresar en la industria hollywoodense. La novela de Cabezón Cámara despliega narrativamente la porosidad de la "realidadficción", pero las "letras villeras" -en tanto posautónomas- son "prácticas literarias territoriales" (Ludmer, 2010: 150) que, desde su enclave, reaccionan desmantelando la cotidianeidad fabricada y construyendo una "realidadficción" que recurre a otros artificios de ingreso y de salida de la literatura y de la ficción. Puesto que las literaturas posautónomas no solo se encuentran "en éxodo" sino, también, "atrapadas en su interior" (2010: 150), sugerimos que la posautonomía de estas escrituras se apoya en algunas de las nociones que las hacen "aparecer como literatura" (Ludmer, 2010: 150). Retomamos, entonces, ciertos conceptos que Ludmer menciona y que se inscriben en la esfera, digamos, autónoma de lo literario, aunque sea para objetarlos, interpelarlos o desestimados. Señala que los textos actuales:

Siguen apareciendo como literatura y tienen el formato libro [...] y conservan el nombre del autor [...], se incluyen en algún género literario como "novela", y se reconocen a sí mismas como "literatura". Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias [...] porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecibilidad [...]. (2010: 150)

Por lo tanto, el formato "libro" sigue vigente, el "autor" ha perdido espesor, pero existe en tanto "nombre" y el "género" no parece haber caído en la obsolescencia total. Luego vuelve sobre este respecto, con una formulación que me parece importante: estas literaturas "toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta la etnografía (muchas veces con algún 'género literario' injertado en su interior: policial o ciencia ficción, por ejemplo)" (Ludmer, 2010: 151). Aunque entre unas comillas que dan cuenta del "vaciamiento", el "género" reaparece, ahora como "injerto", como una incrustación quizá parasitaria, habitante de contextos escriturarios más amplios que generalmente plantean un acercamiento entre letra y vida. En este orden, creemos pertinente introducir una breve consideración sobre la textura mutante y resbaladiza de varias de estas escrituras cuya "referencialidad" ha ido absorbiendo cada vez más ficción al punto de promover debates teóricos y habilitar categorías que toman nota del caso, tal como la "autoficción" y el "neotestimonio", sin dejar de mencionar la ductilidad material de que disponen los "nuevos cronistas": "Los buenos textos de periodismo narrativo abrevan en otros buenos textos de periodismo narrativo, pero también, y sobre todo, en la literatura de ficción, el cómic, en el cine, en la foto, en la poesía" (Guerriero, 2015: 43). Por su parte, el sustento de la autoficción es la ambigüedad que reconoce el componente ficcional en la autobiografía: activado el famoso "pacto ambiguo" (Alberca, 2007), se desdibujan los límites entre persona/personaje ya que "lo ficticio parece verdadero [y] viceversa, lo verdadero parece ficticio y en consecuencia se podría tomar

erróneamente por falso" (Alberca, 2012: 144). En cuanto al testimonio, es posible encontrar otra polémica derivada de la "hibridación formal, moral y discursiva [...] entre las escrituras testimoniales y las ficcionales" (Peris Blanes, 2014: 17) que da lugar a una "literatura testimonial" y cierne una amenaza sobre el núcleo no-ficcional de los acontecimientos narrados por testigos y sobrevivientes.

En este punto, presentaremos un posible diálogo entre los remanentes de la autonomía con vigencia posautónoma (el libro, el autor y el género -leído en su alquimia mixta-) y la "realidadficción" de nuestro corpus. En las escrituras de autores de extracción villera es importante la materialidad del libro ya que esta incide, por supuesto, en la visibilidad que le procuran colores saturados o estridentes, pero, sobre todo, porque contribuye a la construcción de sentido (Chartier, 2006) mediante el recurso a imágenes (fotografías y dibujos) que interactúan con las palabras (Marin, 1996) no solo desde tapas y/o contratapas sino en el propio interior del "objeto". Son libros que incluyen más de una "voz" en prólogos y epílogos, y en los que la intervención ajena también se materializa a nivel iconográfico. Se trata de "productos" inscriptos en la industria editorial independiente, distinta del artesanato que caracteriza a la práctica editorial "cartonera". Respecto de la instancia autoral, hay identidades nominales entre las cubiertas/solapas, nombres que se explicitan en el catálogo y guiños alojados en los cuerpos textuales (Lejeune, 1991) o juegos entre seudónimos y apodos que ponen en evidencia "la presencia de [un] otro construido desde la ficción para tratar de develar el 'sí mismo' que se escapa" (Bossi, 2010: 11). Acerca de la cuestión genérica, remitimos a las clasificaciones, entre confusas e incompletas, provistas por los catálogos ofrecidos en los libros, que dan cuenta de una alteración de las categorías tradicionales y conducen a la desorientación de las expectativas lectoras.

Un corpus en obra

César González y El fetichismo de la marqinalidad (2021)

Se ha dicho que el seudónimo es un nombre especular que "puede pensarse como la abertura pequeña de una cerradura por la que alguien trata de 'mirarse' [...] como otro [...]" (Bossi, 2010: 10). Es posible que César González no quisiera mirarse a través del "anonimato" de un nombre que encontraba "común", multiplicado hasta lo impersonal, y por eso se procuró un nombre que, en este caso, no es estrictamente falso. Camilo Blajaquis contiene un homenaje doble: a Camilo Cienfuegos (y, por extensión, a la Revolución Cubana) y a Domingo Blajaquis de ¿Quién mató a Rosendo? (Walsh, 1969). Pero ocurrió un momento cuando el seudónimo devino prescindible y la mirada de César González se apropió de la obra.

Su infancia estuvo marcada por la pobreza y su adolescencia, por la droga y el delito. Del instituto de menores Agote pasó al penal de Marcos Paz, donde estuvo cinco años durante los cuales finalizó sus estudios secundarios, comenzó a escribir poemas y fundó la revista ¿Todo Piola? Tras haber abandonado la cárcel, estudió Filosofía, pero la abandonó para dedicarse al cine. González se dedica, por lo tanto, sobre todo, a la poesía y al cine: es crítico y director y, además, actúa en sus producciones³. Publicó los poemarios La venganza del cordero

Buena parte de su filmografía está atravesada por una mirada sobre la villa, tal como sucede en los largometrajes filmados en el barrio y actuados por los vecinos (incluido él mismo): Diagnóstico esperanza (2013), ¿Qué puede un cuerpo? (2015), Atenas (2019) y Lluvia de jaulas (2020). Debe agregarse el documental "Corte Rancho" (2014), producido por Canal Encuentro, que guionó y dirigió. En entrevistas, González reconoce el sesgo autobiográfico que se cuela en su arte.

atado (2010, revisado en 2019), escrito durante su estadía en prisión⁴; *Crónica*⁵ de una libertad condicional (2011, revisado en 2014); *Retórica al suspiro de queja* (2015) y *Rectángulo y flecha* (2021), todos ellos a cargo de Ediciones Continente⁶.

El fetichismo de la marginalidad (2021) es un libro que entrelaza imágenes y palabras, donde "El sentido [...] trabaja en la distancia entre lo visible [...] y lo legible [...]; distancia que es a la vez el lugar de una oposición y el de un intercambio entre uno y otro registro [...]" (Marin por Chartier, 1996: 76). La tapa corresponde a una fotografía que documenta la ocupación de terrenos por parte de cerca de dos mil familias en la localidad de Guernica, provincia de Buenos Aires, durante el año 2020 (figura 1). Puede decirse que se trata de una foto periodística cuyo objeto es capturar un conflicto. En el primer

⁴ Este texto incluye el poema "Villas: la vida en un mundo aparte", resuelto como una toma panorámica ("Los cascotes que inventan caminos", "Esqueletos de autos robados ya desmantelados y prendidos fuego", "El comedor y su pálida merienda", "El amanecer y los carros", "Las velas derritiéndose en los mini-santuarios") que de pronto se detiene en primeros planos ("Charlas de vecinas a través del alambrado / mientras cuelgan la ropa en la soga", "Madres que lloran la muerte del hijo chorro / en velorios propios y ajenos"). Podría pensarse como un poema visual con su propia "musicalización" ("El sonido de un disparo en una esquina", "Sinfonía de la lluvia maltratando las chapas") y una letanía hecha de reiteraciones ("El guiso salvador del mediodía, / el mismo guiso a la noche, / lo que quede del guiso mañana"; "donde el horizonte tiene olor a celda / tiene olor a bala / tiene olor a trabajo precario / tiene olor a traje de encargado de limpieza").

⁵ La adjudicación del género "crónica" a la ejecución poética del libro remite tanto a una dislocación de los géneros como a la tensión de la "realidadficción".

⁶ Aunque la primera versión de *Crónica de una libertad condicional* fue publicada por Tinta y Limón, la definitiva corresponde a Continente. Es interesante reparar en el modo en el que, como también sucede en el caso de Gastón Brossio y Tren en Movimiento (más abajo), estos autores devienen una suerte de "sello distintivo" para esas editoriales.

plano, se impone la presencia de un púber, un niño cuyas facciones están ocultas tras un paño; o sea, una imagen que promueve una representación repetida, codificada y ya "sabida". Pero el punctum (Barthes, 2003), ese "detalle" que eventualmente "punza", no es el paño: el paño no me punza porque forma parte de la imagen sabida, precisamente. Mi punctum se detiene en los ojos de un niño cuya mirada interpela a la cámara, una mirada que parece haber crecido rápido, que eventualmente desafía. Decimos, entonces, que, mediante esa imagen estereotipada, El fetichismo... genera un horizonte de expectativa de lo que demolerá a lo largo de sus palabras, en un cuerpo conformado por varios textos. Luego se nos informa que el protagonista de esa fotografía es "Benja", así: apocopado. Y es entonces cuando la palabra comienza a funcionar a contrapelo de la imagen porque revela una identidad que el paño sustraía y devuelve a esa mirada la infancia que la imagen obturaba. Más aún: dado el empleo del foco, la posición central y la mirada fija, podría pensarse que Benja está posando y "la pose dice que se es algo; pero decir que se es algo es posar, es decir, no serlo" (Molloy, 1994: 134). Aquí se dice el estereotipo, pero para corroerlo; se lo convoca para desactivarlo. González apunta contra la proliferación, la naturalización y la introyección de estereotipos forjados en torno de "temáticas a priori realistas" (léase: la marginalidad, la pobreza, la cárcel, las villas...) sobre todo desde los medios audiovisuales, administrando una voz que reniega de la falacia sociológica implicada al pensar que solo quien reside en la villa puede contarla "correctamente" porque esto supondría lo inverso: que quien reside en una villa jamás podría contar otros universos además de aquel que le es más próximo.

La ubicación estratégica de las ilustraciones en tinta de Repo Bandini respecto de los textos de González (adelante, y no en el medio ni al final) enrarecen el rol subsidiario que se les suele adjudicar a aquellas, usualmente concebidas como repetición y refuerzo de palabras que ya se han pronunciado. En este sentido, sugerimos que en *El fetichismo de la marginalidad* se articula un trabajo de coautoría. En la ilustración que precede al primer texto (que le da el título al libro),

aparece una cámara que da comienzo a un rodaje con trazos violentos, collage, fragmentos de índole futurista, de entre los que me interesa la imagen del sector inferior izquierdo (figura 2). Allí, el protagonismo de los cuerpos, las razas y los sexos arman una escena exótica y erótica, montada con vegetación exuberante, máscaras y sombras de danzas rituales femeninas que trasladan el imaginario a algún sitio lejano y "salvaje" (muy probablemente, africano) para completar el fárrago de clichés instalando la estereotipada idea del cuerpo negro como compañero sexual apetecible. Una TV, pequeñita, asoma en el rincón. El texto "El fetichismo..." que sucede a la imagen, en cambio, acerca el estereotipo, lo trae aquí-ahora y apunta, sobre todo, contra las producciones audiovisuales locales: "Pareciera [...] que en el tratamiento de esos temas tenemos una sobreabundancia de realismo, pero lo cierto es que se nos ahoga con imágenes de estricta fantasía" (González, 2021: 13); "Cuando un barrio popular o una cárcel aparecen en pantalla no lo hacen con la máscara de un supuesto realismo sino que estas locaciones parecieran condenadas a ser representadas a través de lo bizarro y lo circense" (González, 2021: 14); "Bajo la excusa de exhibir una supuesta tradición naturalista en la actuación de esos relatos se esconden personajes forzados a repetir estereotipos" (González, 2021: 15). González reacciona contra la práctica extractiva de "un cine lombrosista" en el que no identifica ninguna novedad ni emoción ni pensamiento; pero sí, "un paroxismo de estereotipos" que condena las representaciones a la repetición, al paternalismo y hasta al cinismo.

Al inscribir el libro en el "ensayo sociológico" y en el "periodismo" –sin que González sea periodista–, el catálogo descarta la importancia de toda la zona dedicada a la crítica cinematográfica y también una serie de textos que, creemos, responden a la textura de la crónica narrativa (por ende, una escritura contemplada por la posautonomía). González posee un "capital" muy caro al cronista: el de la mirada extrañada que mira lo conocido como si fuera completamente ajeno y es sensible a lo extra-ordinario que habita en lo banal como catapulta "para contar historias que nos enseñaron a no considerar

noticia. [Porque] existe la superstición de que no hay nada que ver en aquello que uno ve todo el tiempo [pero] la crónica [busca] muchas veces el interés de la cotidianeidad" (Caparrós, 2016: 430). En el texto "Comer", González cuenta una experiencia que es "común" pero merece ser contada y sucede en "La Gardel": una circunstancia y una villa que conoce de primera mano, un mundo sobre el que puede escribir en primera persona sin emplear la primera persona gramatical. Tras una descripción con algo de "croquis" del barrio, la mirada hace foco en cuatro "guachines" a quienes no se identifica por sus nombres sino por otra condición que los distingue: dos son trabajadores y dos, "pibes chorros"; sin embargo, ese día todos comparten la tristeza de un sábado sin plata. De pronto, ocurre una pequeña maravilla: aparece algún dinero olvidado en el bolsillo de un pantalón que sirve para pagar la mitad de un "sánguche de milanga completo y una Coca grande" que "la Patry" acepta fiar y cortará en cuatro partes iguales. Ese sábado, los guachines de La Gardel compartieron algo distinto que la necesidad; compartieron la generosidad materializada en "Un sánguche comunista (o peronista) aunque poco o nada sepan estos pibes de quiénes fueron y qué pensaban Marx o Perón. Un sánguche compartido entre proletarios y cabecitas negras, dos de ellos laburantes, los otros dos pibes chorros" (González, 2021: 121). Este texto es el antepenúltimo del libro y está precedido por el anteúltimo de los dibujos de Bandini (figura 3), que bien podría haber sido el último porque en él es posible leer un cierre, una conclusión, una captura del sentido que atraviesa varias líneas del libro. Se trata de una imagen, si se quiere, surrealista, en diálogo con "Comer" a través de un cuerpo bicéfalo que da cabida a las cabezas de Perón y de Marx, remitiendo a los "cabecitas" y a los "proletarios" (y, también, a los dos pares de "guachines"). El otro elemento conector es el sándwich, que en el dibujo se encuentra en el interior de la cartera-televisor de una elegante dama cuya vestimenta remite a mediados del siglo XX. El fondo de la ilustración parece reproducir alguna dificultad en la sintonía, propia de los tiempos cuando la TV comenzaba a funcionar y requería ajustes de imagen; esta observación se comprende mejor si se tiene en cuenta que la primera

emisión oficial local sucedió el 17 de octubre de 1951, cuando se televisó el Día de la Lealtad Peronista de aquel año, ocasión que fue, además, el último acto público en el que Eva Duarte (¿la dama cuyo cuerpo alberga las dos cabezas?) acompañó a Juan Domingo Perón. Es esa la década cuando el Espantapájaros de Villa miseria también es América descubría la multiplicación expansiva de las barriadas y se difundía el ya anacrónico y, por eso mismo, sugerente mote "cabecita negra" acuñado por Bernardo Verbitsky e invocado por González y por las "cabezas" de Bandini. En otro orden, la presencia de Marx conduce al "fetichismo de la mercancía" de El Capital (1867), que recorre "Comer" ("el fin de semana hace que el capitalismo valga la pena") pero, sobre todo, la marginalidad fetichizada por los medios para alimentar los estereotipos que el libro acusa. Finalmente, es posible identificar, en el margen superior izquierdo de este dibujo mal sintonizado, justo arriba de Juan Domingo Perón, a la isla de Cuba; y leemos allí una autorreferencia tácita al joven Camilo (Blajaguis).

Wk y 17. Autobiografía de un profesor (La vida de un qusano) (2021)

Wk/Waki/Wakiki/Que es el modo como su madre lo llamaba, es escritor (sobre todo, poeta) y, durante mucho tiempo, fue coordinador de la Carrera de Letras en el Centro Universitario de Devoto que funciona en la prisión. Estuvo detenido en distintas instalaciones del Servicio Penitenciario Federal entre 2002 y 2016, y escribió su obra durante el encierro. Hoy, en libertad, Wk trabaja de lo que aparezca, sigue cursando Letras en Puan y algunas noches da clases de Lengua en un bachillerato popular. Wk volvió a residir en el barrio y la editorial Tren en Movimiento le ha publicado cuatro –de cinco– libros en la colección "Catarsis", que es un término con el cual el autor asocia su concepción de la escritura. En tanto objetos, son libros fácilmente identificables y asociables a una misma obra: repiten el mismo diseño de portada con fondo rojo, números negros y, eventualmente, letras en blanco y negro. Los números siempre

cambian; las letras intercalan cinco siglas: WK -del seudónimo- y PVC -de "Pensadores Villeros Contemporáneos", un colectivo artístico y cultural nacido en el interior de Devoto pero hoy diluido- y han ido migrando del interior del libro a la portada en forma de subtítulo, con una disposición aleatoria (figura 4). Los números remiten a los significados de la quiniela: 79. *El ladrón que escribe poesías* (2015); 118 Aforismos. Cien veces sangre (2017); 48. El muerto que escribe cuentos. Litera-dura para gente enferma (2018); y 17. Autobiografía de un profesor (La vida de un gusano) (2021)7. 17 es "la desgracia", pero también, la edad que él tenía cuando, tras años de delincuencia, de ingresos en institutos de menores y de reincidencias, recibió varios balazos. 17 consta de diecisiete capítulos en cada uno de los cuales mueren dos amigos y compañeros de asalto; pero nos interesa destacar que el texto abre y remata con la muerte del propio narrador-protagonista contada dos veces. La "autobiografía" repite literalmente los capítulos "I" y "I7", cuando en ocasión del atraco a un par de camionetas de Correo Argentino las balas policiales alcanzan al delincuente, quien, desde algún lugar, dice "Y me fui muriendo poco a poco" (Wk, 2021: 13 y 117). En una entrevista, Wk sostuvo al respecto: "Y es cuando muero. En el libro, muero. Una autobiografía que termina con la muerte" (Adur e Ichaso, 2020: 246). Sin embargo, en el capítulo "17" la oración reiterada ("Y me fui muriendo poco a poco") está seguida de un último párrafo –probablemente añadido durante la instancia de edición- que desmiente esa declaración:

Pero de repente desperté luego dos sueños medio extraños, desperté sufriendo una descompensación, vomitando todo sangre, y los médicos me decían calmate [...] hasta que me dieron un calmante y me pusieron a dormir. Luego desperté, prometí a Dios que no

⁷ Las puntuaciones cambian entre la tapa, la presentación en el cuerpo textual y el catálogo. Por otra parte, el volumen restante es 33 (la edad de Cristo), que Wk ha definido como una suerte de miscelánea, incluye cartas (ficcionales) del autor a su madre fallecida como si ella estuviera viva y él, en Europa (Adur e Ichaso, 2020).

volvería a robar y a los dos meses, [...] volvería a robar. Esta vez sería dentro de un shopping de Adrogué [...]... ESTA HISTORIA CONTINUARÁ. (Wk, 2021: 117)

Dada una obra en la que los números adquieren tal relevancia, es pertinente reparar en los "dos" sueños. Como en "El sur" de Borges, uno de esos "sueños" podría corresponder a la agonía del moribundo; el otro (que, dicho sea de paso, incluye Adrogué), en cambio, salva la vida para que quede atrapada en un círculo a la vez fantástico y fatal, donde la repetición es la condena.

Por otra parte, como González, también Wk ofrece un artificio nominal. Gastón Brossio es el nombre que figura en el documento de este autor, pero se explicita por primera vez en el catálogo (no, en la cubierta) de 17; Wk siempre había sido "Wk" en cualquier parte de sus libros y 17, de hecho, sigue ostentando estas dos letras en su tapa. Wk funge, siempre, como firma. Pero, además, hay de por medio un apodo: Gusano. Las tres inflexiones son recuperadas en el cuerpo textual, y este es un aspecto sensible dado que la autobiografía se sostiene en el pacto de identidad nominal de autor-narrador-protagonista (Lejeune, 1991). 17 comienza con estas palabras (que repite literalmente en el último capítulo): "Él, mi amigo, me va a contar su historia. / Mi nombre es Wakiki, mis amigos me llaman Gusano, y esta es mi historia" (Wk, 2021: 9 y 113); en principio, es posible postular que el pronombre habilita el "espacio autobiográfico" (Lejeune, 1991) y refiere a "Gastón". Pero Wk-Brossio sostuvo lo siguiente en aquella entrevista previa a la publicación:

Empiezo haciéndome la cubierta [...] con un narrador que dice él es mi amigo, me va a contar su historia. Y entonces una segunda voz: mi nombre es Gusano. Mis amigos me dicen Waiki y esta es mi historia⁸. El amigo soy yo, el narrador también soy yo, todos soy yo. Pero uso esa estrategia narrativa por si el día de mañana tengo algún juicio sobre

⁸ Los subrayados son del original.

el tema, algo de parte de los damnificados... porque está hecho a cara de perro, así. La verdad polenta. (Adur e Ichaso, 2020: 246)

Caben aquí dos o tres observaciones. Por un lado, el recurso al seudónimo como salvoconducto legal y la consiguiente entrada/salida de "realidadficción", que también se manifiesta en las modificaciones sucedidas durante la edición ya que, al invertir la posición de los nombres, el texto se altera por completo. Si bien es cierto que "todos son Wk", en otra sección de la entrevista el autor traza límites muy marcados entre las distintas dimensiones de su "yo":

A veces pienso [...] que Waiki es el verdadero y que Gastón Brossio es el personaje. Waiki capaz que es el más sincero, mintiéndose a sí mismo. Waiki tiene ese mundo fantasioso, artístico, de dar vuelta las cosas, de planificar esto en la literatura, pero son secuencias y cosas que vienen... Y Gastón Brossio es Gastón Brossio, digamos. El común, el de la gente, el que va a la universidad. Un hombre bueno, un hombre que se oculta. (Adur e Ichaso, 2020: 244)

Brossio es el sujeto dócil, académico, "un hombre que se oculta" tras el seudónimo Waiki, el artista de la literatura. Cuando la "autobiografía" inclina la balanza hacia el profesor, Brossio y Wk se acercan y se complementan: Brossio es el "personaje" y Waiki, el "verdadero" en la "realidadficción" de una escritura autoficcional. Y, en tanto construcción híbrida, se dedica(n) a contar la "biografía" de "un gusano", que es tanto un tema¹o como un personaje en 17. Gusano es invocado

⁹ No hay margen para el error en este sentido. En otra entrevista, Brossio también había revelado: "Yo escribí 5 libros en contextos de encierro. Publiqué uno solo, tengo entre ellos la 'Autobiografía de un gusano', que es mi biografía" (Vilchez, 2018). En esta misma línea ubicamos el párrafo final añadido al capítulo "17" al que se hizo referencia más arriba: como un agregado promovido por la edición.

¹⁰ Veamos: "la mayoría de los pibes pasaron de visitantes a lugartenientes en una simple tumba, la cual contiene solo nuestros cuerpos,

durante los avatares de los robos: "Los pibes me dijeron 'vamo, Gusano, vamo' y nos fuimos de esa fábrica [...]" (Wk, 2021: 100); "El Topo me dijo 'vos, Gusano, encará para la caja, yo me como al custodio y los pibes se encargan de la gente y las oficinas'" (Wk, 2021: 110). En cambio, Gastón aparece en una instancia previa a la incursión en la delincuencia, cuando se interesaba en el ajedrez y debía arreglárselas con "libritos" porque "Con respecto a la compu, nunca me dijeron 'mirá, Gastón, somos pobres, hay ciertas cosas que no podemos comprar'" (Wk, 2021: 25). Por su parte, Wk parece encontrarse a medio camino: ha crecido y ha hecho del delito una actividad cotidiana; es identificado entre sus conocidos: "En el camino me preguntó quién era yo, a mi prima la sacó al toque... - 'Soy yo, Wakiki, Osvaldo', v se puso a reír. - 'Estás re grande, guacho', me dijo v nos empezamos a reír los tres juntos" (Wk, 2021: 107). Y en ocasión del velatorio de su gran amigo Rosendo, el líder de su banda muerto en un enfrentamiento, confiesa:

Lloré por verlo así, por el olor inmundo de las flores, lloré por el recuerdo de niños y compañeros, lloré por los días en la pileta y en el río, lloré por los días que me llevaba a la escuela, lloré por las fotos que nos sacamos, lloré por los cumpleaños, por los tiroteos, por los robos y la muerte. Solo lloré y así mis sentimientos se hicieron más duros...

Waikiki lloró. (Wk, 2021: 74)

Ese repentino pasaje de la primera persona gramatical a la tercera admite ser leído en clave ya que responde a la lógica del seudónimo (el espejo para "mirarse" como otro) mediante el cual Wk "oculta" a Brossio más que a Gusano.

llenos de gusanos como lo que somos, gusanos en un mundo donde todo está muy loco [...]" (Wk, 2021: 28); "te cae la ficha de ser un simple gusano de mierda, en el medio de la nada, y vos creés o te hacen creer que si tenés dinero, sos el mejor, que nada te puede tocar [...]" (Wk, 2021: 64).

Es posible conjeturar una arqueología del encuentro entre Wk con Brossio y la condición de "profesor" en tiempo y espacio: durante el encierro y en la revista *La Resistencia*, producida en el marco del Taller Colectivo de Edición que se realiza en el Centro Universitario Devoto. En el número 9 (2013), Brossio (así firmante) había formulado su "Hipótesis del género delictivo", donde exponía un decálogo de antinomias para diferenciar el género policial del "delictivo" en función del sistema de valores que cada uno postula: mientras el policial transmite la importancia de defender el orden establecido, el delictivo lo derrumba. Hacia el final, se realiza una aclaración que concierne a posibles restricciones de autoría:

no [...] solo los ladrones pued[e]n escribir este tipo de literatura, sino que uno tiene que encontrar su mirada más transgresora [...], teniendo en cuenta que todo ser humano tiene su lado pervertido, furioso, despectivo; en pocas palabras: su lado marginal. (Brossio, 2013: 25)

Tiempo después, esa hipótesis tomó cuerpo y dio lugar a un "Manifiesto del género delictivo", firmado por el colectivo PVC. Paradójicamente, encuentro a este texto bien "domesticado", en el sentido de que se ajusta de manera correcta a las pautas del género: (a) la definición del delictivo como un "género en construcción"; (b) la atribución de un "linaje" heterogéneo (Poe, Capote, Sófocles, Rimbaud, Baudelaire, Hernández, Arlt, Walsh), hoy canónico, pero reunido por la posición marginal que supo ocupar en su tiempo¹¹; (c) la explicitación de las instancias tanto combatidas (el policial, incluso "negro") como propositivas, que recuperan la "Hipótesis..." de Brossio respecto de la concepción de la ley¹² y las características

II Más aún: en algunos casos, no se valora solo la obra sino la disrupción inscripta en la figura autoral que empatiza con el asesino o con el "malditismo". En el caso de los argentinos, se aprecia el descuido de aspectos formales establecidos por las "bellas letras" y el documentalismo desprovisto de "autoridad" del non fiction, por ejemplo.

^{12 &}quot;El delictivo es una herramienta literaria para interpelar a la sociedad y cuestionar una idea 'sanita' sobre la ley y el orden".

del autor del género¹³; (d) la referencia a un lenguaje "verosímil": tumbero o lunfardo (que abre una duda entre "género" o "estilo"); (e) la presentación de obra ya escrita y, sobre todo, la convocatoria –chicana incluida– dirigida al paradestinatario. *17* es la expresión de una provocación teórica. Y, también, un espacio para repensar el vínculo literatura-realidad:

[...] esta vez la historia vamos a tratar de contarla nosotros, para liberar todo lo reprimido de este sistema que solo beneficia a unos cuantos. Que salga como salga, porque el fin será contar el cuento de este lado de la frontera. (Wk, 2021: 49)

Entre "1" y "17" se despliega la historia de una vida de educación interrumpida, adicciones y delito mediante el recurso a recuerdos muchas veces zurcidos de manera precaria: "vuelvo a repetir que mis sentimientos tanto como mis pensamientos son difuntos, difusos y no puedo encontrar un orden cronológico para estos relatos. Solo lo cuento como me sale" (Wk, 2021: 46), y una oralidad que se resiste a ser diluida por/en la escritura "sin cajetiar" (Wk, 2021: 53). Pero, sobre todo, hay una voluntad mordaz y revulsiva, dispuesta a abofetear al lector: "La adrenalina que te produce la delincuencia no tiene valor, por eso es tan difícil salir de ella" (Wk, 2021: 68).

¹³ Se invoca las operaciones fraguadas en el género gauchesco, donde quien escribe no se identifica con quien habla. Del mismo modo, el autor del género delictivo no debe ser inmediatamente identificado con un delincuente.

¹⁴ Por eso, la narración puede ser interrumpida por un "Ah, me olvidaba...", cuando aquello que se añade no tiene una relevancia que amerite la pausa; por un "Volviendo a lo nuestro..." que intenta reencauzar el relato; o un "pero eso después lo contaré, todavía no llegamos..."; "después hablaré sobre eso..."; "Ahora bien, cambiando de tema, tengo un recuerdo en la mente..."; "No recuerdo bien...".

Jesi Jess y La villa en mis venas (2022)

Indudablemente, el contacto con la literatura en marcos de encierro constituye una vía más que productiva para pensar las condiciones de existencia de escrituras villeras del presente. Es una aproximación válida, pero no exclusiva. Sin ir más lejos, proponemos una breve mirada sobre *La Garganta Poderosa*, la conocida revista de cultura villera lanzada en 2010 por una de las cooperativas de la organización social La Poderosa, cuyo nombre es un homenaje a la motocicleta a bordo de la cual el Che Guevara y Alberto Granado viajaron por Latinoamérica. Escrita, fotografiada y dirigida por vecinos residentes en distintas villas del país, la revista reúne temas cotidianos de los barrios con entrevistas a figuras reconocidas que, a su vez, prestan su imagen pretendiendo un grito para las portadas y de este modo generan una gran visibilidad. La revista es la boca literaria de una organización que se está propagando más allá de las fronteras nacionales.

Tamara Noga, una joven de la Villa 21-24 que integra La Garganta Poderosa, se pregunta: "[...] ;cómo escribir siendo villera? // Con la mano, con las palabras y el corazón / con el barrio, con el barro y el frío alrededor / con el mate, la vela y el encendedor" ¿Cómo hacerlo, entonces?: rescatando lo elemental del anonimato estético. Noga también comparte su producción en la aplicación TikTok, donde ha recomendado La villa en mis venas, el primer libro de Jesi Jess (2022). Entonces se presenta un "objeto" en serie con las propuestas de González y de Wk: nuevamente, las imágenes recorren las palabras y adensan sus sentidos, desde la fotografía de la portada que, como todas las demás, pertenece(n) a la autora (figura 5). En este caso, la "realidadficción" se precipita mediante la "adherencia del referente" (Barthes, 2003: 32) a esas fotos, cuya "fuerza constativa" (Barthes, 2003: 137) certifica la existencia "auténtica" de Jesi Jess v su postura "cotidiana": el peso del cuerpo cargado sobre una pierna, un cigarrillo y una sonrisa. El cuerpo de una "poeta, narradora, mamá luchona, villera, feminista, militante, estudiante universitaria,

periodista y con una sensibilidad a flor de piel"15 delante de una pared de ladrillo. El catálogo del libro indica que el nombre de la autora es Jésica Denise Verón, de modo que el de la cubierta sería el nombre de pila apenas velado entre una duplicación que va desde el apócope hacia una sibilante que la oralidad enfatiza y la escritura reproduce a su manera. Ese nombre se explicita solo una vez en el cuerpo textual, cuando se le rinde homenaje a "La Martita": la "gigante" de 1,50 metros de "rabia, fuerza y perseverancia", la madre que contiene a la hija diciéndole: "Jesica, vivimos cosas peores, vos quedate tranquila que de esta salimos juntas" (Jesi Jess, 2022: 39). Al indicar que La villa en mis venas son "Relatos" de "Literatura Juvenil", el catálogo tiende a capturar la dimensión material del libro, que incluye un diseño y una tipografía "joviales" para los paratextos (figura 6); pero, por otro lado, vuelve a poner de manifiesto la desorientación generada por las escrituras villeras. En primer lugar, el cedazo no retiene las poesías que invocan a César Vallejo, Pizarnik, Cortázar y Dante, y que tematizan el amor, "la gorra", la locura, "el caño" y el suicidio. En segundo lugar, la categoría "relato" se inclina hacia lo que serían crónicas de lo cotidiano: desde el ritual que conjuga la plaza y el helado para el hijo Valentino, pasando por la importancia de conocer un diagnóstico de salud mental, hasta la amistad de mujeres que se asisten ante las dificultades del aborto ilegal; de hecho, en "Legal o ilegal, Camila abortó igual", la "realidadficción" se comprime en la nota al pie que explicita una escritura previa a la aprobación de la Ley 27.610 pero que, no obstante, amerita la publicación "porque a la ley hay que sostenerla todos los días en todos lados" (Jesi Jess, 2022: 51). Por otra parte, se desliza un relato distinto, cuyo narrador es un niño de once años que debe trabajar el sábado a la par de sus tíos albañiles y filtra una modulación ficcional excepcional en el libro, pero que no conspira contra la lógica porosa de la "realidadficción".

¹⁵ Citamos a Diego Arbit, a cargo de la presentación de la autora bajo el título "Ir hacia la idea como una francotiradora" (Jesi Jess, 2022: 8).

Proponemos que la escritura de Jesi Jess articula una inflexión narrativa afín a la del (neo)testimonio. Hay una dimensión ejemplarizante en el "coraje" (Achúgar, 1992: 61) de una voz que se atreve a pronunciar una declaración –que es al mismo tiempo una declamación— de identidad y de principios, como ocurre en el texto que le da el título al libro:

Soy villera porque nací, me crié y vivo en la Villa 21/24 de Barracas. // [...] Es agotador tener que explicarle [sic] a los progres que no romantizo la pobreza cuando me revindico villera. // No me reivindico villera porque me encanta vivir en un barrio sin urbanizar. // No me reivindico villera porque es recopado que el SAME no entre y mis vecinos se mueran esperando una ambulancia. // No me reivindico villera porque celebro que a Gilda Cañete la haya asesinado un Estado ausente el día que se electrocutó porque el pasillo de su casa se inundó. // No me reivindico villera porque me pone contenta que Facundo Correa ya no esté entre nosotros y nosotras a raíz de un temporal que hizo que el techo de su casa se le cayera encima. // [...] Me reivindico villera porque además de ser una cuestión social y económica [...], ser villera es mi identidad política. // Me reivindico villera para que sepan desde dónde hablo, desde dónde me paro y desde dónde miro el mundo y analizo la realidad en la que vivimos. // Me reivindico villera porque yo elijo nombrarme. Porque quiero que quienes no tienen idea de quién soy no me la quieran venir a contar [...], para que los que no viven acá dejen de hablar por y en nombre de nosotros y nosotras. // Pero por sobre todas las cosas: me reivindico villera porque quiero dejar de ser invisible. (Jesi Jess, 2022: 19-21)

La autora se define y argumenta. Lo hace comenzando por la vía negativa para rematar positivamente: organiza la primera sección en torno de la carencia; y la segunda, en torno del capital simbólico. La "denuncia" (Achúgar, 1992: 64) de la situación problemática que la atraviesa, al igual que a sus vecinos, le otorga una condición metonímica, una "epicidad cotidiana" (Beverley, 1987: 11) que tramita explicitando nombres (y apellidos) de los damnificados, tanto material como culturalmente:

A Juan le gusta escribir. Nadie sabe que llena cuadernos con poesías desde los 15 años [...] y hoy es albañil. [...] A Ana Laura le encanta pintar [...], pero como es empleada doméstica [...] no le alcanza la guita para comprar lienzos y acrílicos [...]. Leonel hace rap. En el barrio encontró un lugar [...], pero cuando llega a su casa tiene que fumarse al padre, que [...] le grita "lo que hacés no sirve para nada, dejate de pelotudeces". [...] Mariela toca la guitarra. Toma clases en un espacio cultural de la villa, pero [...] sabe que en la casa no pueden [comprarle una]. Lucas me contó que su sueño es ser actor [...], pero [...] todos los actores son blancos y de ojos claros... Por eso no se anima [...]. ¿Cuántos talentos hay escondidos en algún taller clandestino, en una obra en construcción o detrás de unas manos curtidas de tanto limpiar que no conocemos?

Que el arte no sea solo un oficio de blancos. (Jesi Jess, 2022: 123-124)

El reclamo de la propiedad de la voz, de la condición de sujeto (y no objeto) de enunciación, colisionan contra el tan polémico "letrado solidario" (Achúgar, 1992) del testimonio, que, en todo caso, es tan solidario como ajeno. Jesi Jess ostenta las palabras propias, sin intérpretes ni mediadores ni traductores; y en "No le cabe que se la quieran venir a contar"¹⁶, se diferencia de quienes "usan fierro y te meten bala" porque sabe que "su mejor arma son las palabras" (Jesi Jess, 2022: 24). Jesi Jess enciende su megáfono para predicar la democratización del arte y alentar una proximidad de las prácticas del *arteoficio* conforme a la "realidadficción".

¹⁶ También "la Vani" de "Vanina tiene un blazer negro" (pero no un trabajo no precarizado que nunca llega) está "podrida de que quienes la ven de afuera se la quieran venir a contar" (Jesi Jess, 2022: 73).

Reflexiones finales e inconclusas. Notas para un debate pertinente

Incluso con las mejores intenciones, las "letras villeras" del siglo XXI pueden suscitar afanes de corrección y pulido por parte del académico¹⁷. Sin embargo, no necesitan "autor-ización" porque forjan su propia "autor-idad"; interpelan a la crítica al instalar la decisión de hacerse cargo de ellas, recuperarlas e incluirlas (o no) en una literatura que, en términos generales, ha modificado sus matrices escriturarias y requiere otros abordajes teóricos, otros criterios metodológicos y encuadramientos. Quizá, más que operaciones de "vaciamiento", lo que estas textualidades ejecutan son implosiones en la autonomía y se procuran así una peculiar inscripción simultánea en el "adentro" y el "afuera". Se ha declarado el final de las clasificaciones literarias, pero es difícil disolver la correspondiente a "la 'literatura pura' o la 'literatura social' o comprometida [porque] son las dos cosas, oscilan entre las dos [...]" (Ludmer, 2012: 154); en este sentido, preferimos una solución à la Rancière, con la política radicada en la literatura, forjada por ella.

Finalmente, tomamos nota del punto donde Ludmer suspende momentáneamente la atención puesta en las escrituras para volcarla en las repercusiones generadas en la lectura. De pronto, se vuelve evidente lo que no lo parecía tanto: la imposibilidad de seguir leyendo del modo habitual cuando la transformación del objeto ha sido tan drástica. Es preciso un acoplamiento entre nuevos paradigmas

¹⁷ Es interesante la confesión que, en el "Epílogo" de 17, Lucas Adur, a cargo del Taller de Escritura en el Centro Universitario de Devoto donde conoció a Wk, comenta acerca del citado Manifiesto redactado por el PVC: "[...] quienes veníamos de afuera [...] terminamos por meternos demasiado. Propusimos incorporar una serie de referencias, de modismos y giros académicos que ahora me avergüenzan un poco. Porque la escritura de Waki es tan cruda que una primera reacción puede ser querer domesticarla, transformarla en algo más cercano a lo conocido, más aceptable, más digerible" (Wk, 2021: 121).

de lectura y esos paradigmas de escritura que estarían declarando el retroceso del "aura" en pos de desplegarse en la vastedad de la imaginación pública:

Todo depende de cómo se lea la literatura hoy o desde dónde se la lea. O se ve el cambio en el estatuto de la literatura en el interior de la lengua, y entonces aparecen otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega [...] y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura. (Ludmer, 2010: 155)

No se trataría del fin sino de una revisión, un ajuste, una redefinición de la práctica lectora. Si, entre las dos alternativas presentadas por Ludmer, se opta por la primera, entonces el desafío debe pasar por emprender la *po*slectura del presente en el presente de las voces villeras.

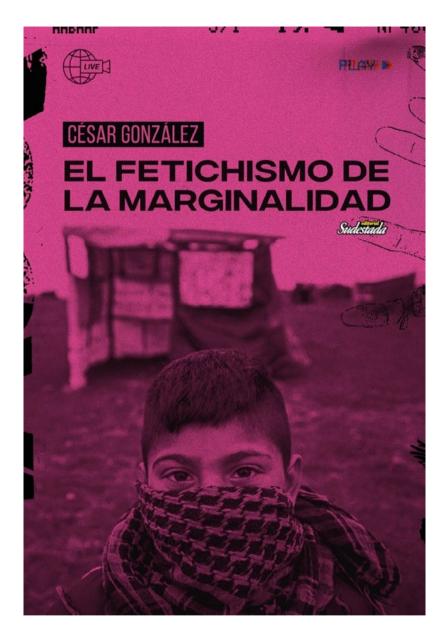


Figura 1



Figura 2



Figura 3

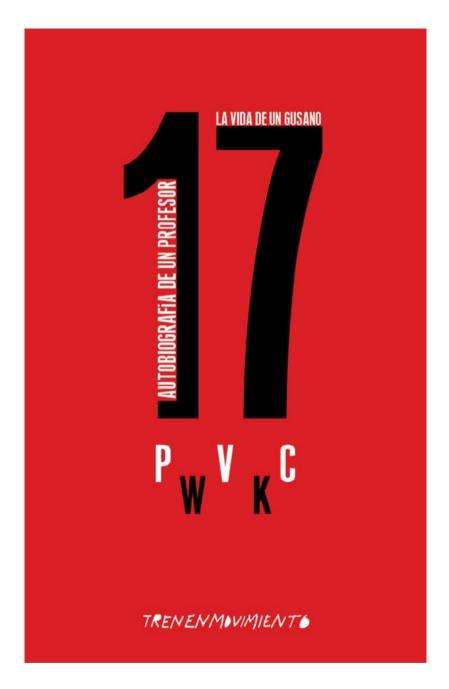


Figura 4

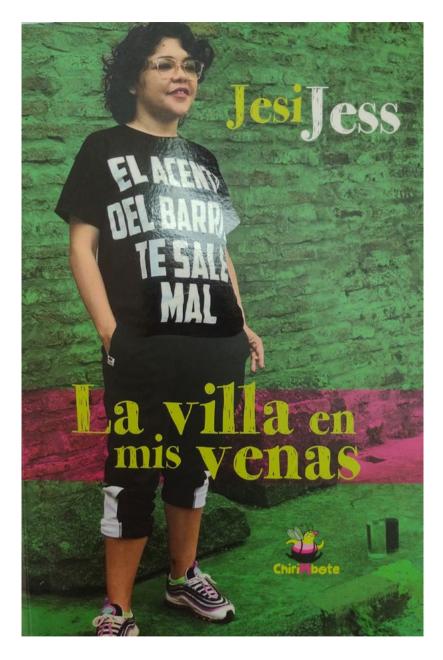


Figura 5

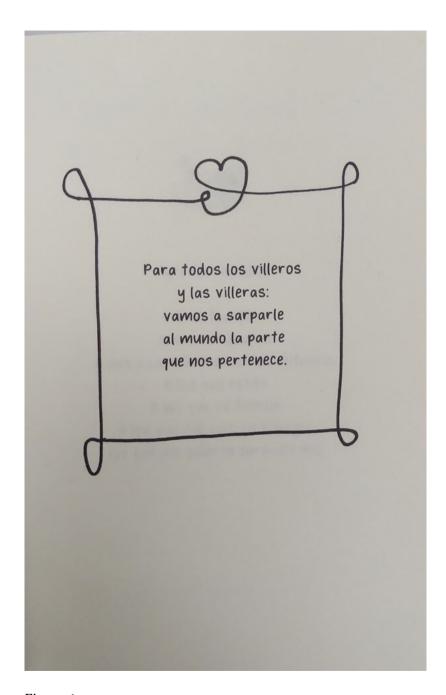


Figura 6

Bibliografía

- Achúgar, H. (1992). "Historias paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 36, 51-73.
- Adur, L. e Ichaso, I. (2020). "Escribir adentro, (no) escribir afuera. Entrevista a Gastón Waiki Brossio". En AA.VV. *Escribir en la cárcel. Prácticas y experiencia de lectura y escritura en contextos de encierro.* Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 243-253. Disponible en línea: http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Escribir%20en%20la%20carcel.pdf
- Alberca, M. (2012). "Las novelas del yo". En Casas, A. (comp.) *La autoficción. Reflexiones teóricas.* Arco/Libros.
- ______. (2007). El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción. Biblioteca Nueva.
- Barthes, R. (2003). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Paidós.
- Beverley, J. (1987). "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25, 7-16.
- Bossi, E. (2010). Los otros. Universidad Nacional del Litoral.
- Brossio, G. (2013). "Hipótesis del género delictivo". *La Resistencia*, 9, 24-25. Disponible en línea: https://issuu.com/laresistenciacud/
- Caparrós, M. (2016). La crónica. Planeta.

- Chartier, R. (2006). "Introducción. Misterio estético y materialidades del escrito". En *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura* (siglos XI -XIII). Katz.
- _____. (1996). Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin. Buenos Aires, Manantial.
- Cortés-Roca, P. (2018) "Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio." En *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigido por Noé Jitrik, tomo 12: Una literatura en aflicción, Emecé.
- González, C. (2021). El fetichismo de la marginalidad. Sudestada.
- _____. (2019). "Villas: la vida en un mundo aparte". En La venganza del cordero atado. Ediciones Continente.
- Guerriero, L. (2015). Zona de obras. Anagrama.
- Jostic, S. (2014). "Nuevamente, la ficción del margen no es una ficción al margen". Gramma, 52, 39-60.
- . (2015). "En busca del verosímil ¿perdido?". En Crespo, M. (dir.). Nuevas lecturas sobre Marginalidad, Canon y Poder en el Discurso Literario. Ediciones Universidad del Salvador.
- Lejeune, Ph. (1991) "El pacto autobiográfico". Suplementos Anthropos. *La autobiográfia y sus problemas teóricos*, 29, 47-61.
- Ludmer, J. (2010). "Identidades territoriales y fabricación de presente". En *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia.
- Molloy, S. (1994). "Políticas de la pose". En Ludmer, J. (comp.). Las culturas de fin de siglo en América Latina. Beatriz Viterbo.

- Peris Blanes, J. (2014). "Literatura y testimonio: un debate". *Puentes de Crítica literaria y cultural*, 1,10-17.
- PVC. (2015). "El género delictivo. Un manifiesto". *La Resistencia*. 13, 12-14. Disponible en línea: https://issuu.com/laresistenciacud/
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Ediciones LOM.
- _____. (2011). *Política de la literatura*. Libros Del Zorzal.
- Verón, J. (2022). La villa en mis venas. Chirimbote.
- Vilchez, M. (22 de diciembre de 2018). "Entrevista a WK El Ladrón Que Escribe Poesía". Disponible en línea: https:// es.scribd.com/document/396192163/Entrevista-a-WK-El-Ladron-Que-Escribe-Poesia#
- Wk. (2021). 17. Autobiografía de un profesor (La vida de un gusano). Tren en Movimiento.

Desbordes de los imaginarios en el retorno al siglo XIX

Elige tu propio pasado y futuro: ¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?, de Michel Nieva

Sabrina Rezzónico Universidad Nacional de Córdoba María Laura Pérez Gras Universidad del Salvador, CONICET-UBA

Los escritores actuales buscamos construir una memoria personal que sirva al mismo tiempo de puente con la tradición perdida. Para nosotros, la literatura nacional tiene la forma de un complot: en secreto, los conspiradores buscan los rastros de la historia olvidada. Buscan recordar la ex-tradición, lo que ha pasado y ha dejado su huella. R. Piglia, "Ex-tradición" en *Antología Personal*.

La tradición literaria del porvenir: revisitar las pampas y resignificar el pasado en el siglo XXI

Aun cuando los indicios de la conformación del género gauchesco son anteriores a *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández, este *libro* –como el verso 4858 de su segunda parte, *La vuelta de Martín Fierro* (1879), señala– ha permanecido en las lecturas académicas y críticas y en el imaginario popular como una fuente ineludible, que ha inscripto y consolidado el lugar de la figura y la voz de ese

gaucho como hito en la tradición. Siguiendo a Raymond Williams (1997[1977]), si esta última trata de "un pasado significativo" que busca ser ratificado como tal y conectar con el presente en "un sentido de predispuesta continuidad" (Williams, 1997: 138), cabe interrogarnos sobre qué obras urdieron hebras de sentido que permiten leer e interpretar, en nuestro presente, el entramado histórico-cultural de la tradición literaria en la Argentina. Ahora bien, el contenido de ese pasado se renueva constantemente, por lo que la tradición resulta de una construcción procesual, relativamente abierta, pero selectiva (Williams, 1997[1977]) y conflictiva, a la que –en función de juicios, jerarquías y valores- se incorporan obras paulatinamente, a diferencia del canon¹. Esa selectividad y esa perdurabilidad hacen que diferentes escrituras abreven en sus versos para repensar el sujeto colectivo de referencia, el gauchaje, así como el paisaje, que contiene sus andanzas, sus penas, sus persecuciones; también, para incluir cuerpos e identidades otros, cuestionar su invisibilización².

Si la ruptura de la tradición solo es posible si se vuelve a los orígenes, la recuperación, distorsión, desvío y resemantización del género

I Interesa recuperar a Jitrik, quien construye pares opositivos y problematiza lo marginal y lo canónico, al señalar: "Si [...] canon equivale a conjunto de normas vinculado con una retórica, hay que empezar por reconocer en primer lugar que no hay un solo canon, que en muchos tramos de la historia literaria los cánones que han sido obedecidos no estaban [...] escritos y que, unos u otros, no han permanecido incólumes en el transcurso histórico; en segundo [...], escritos o no, los cánones tienen una fuente que los emite y vigila su cumplimiento pero, también, hay que admitir que tales fuentes se han ido desplazando y quienes asumían la responsabilidad de proclamarlos, aplicarlos y proceder luego a la consagración —la canonización— de los que podían seguirlos exitosamente, han ido cambiando" (Jitrik, 1998: 21).

² Aquí incluiríamos episodios de *Rock barrial* (2010) de J. D. Incardona, la antología *La última gauchada* (2014) compilada por G. León, *Las aventuras de la China Iron* (2017) de G. Cabezón Cámara y *Las bestias* (2021) de V. García. Específicamente, en la línea ciberpunk, se halla *Cría terminal* (2013) de G. Maggiori.

gauchesco y, por tanto, las problemáticas literarias y político-culturales que trae aparejadas con su historia en esta segunda década del siglo XXI tienen efectos que importa revisar. Si la gauchesca conforma nuestra tradición literaria –incluso, en plural–, ¿rastros de qué historia/s olvidada/s serían los que han dejado huellas por ser relevadas paranoicamente, como el epígrafe de Piglia invita a pensar? ¿Por qué la insistencia sobre ese "tipo humano argentino" cuya existencia parece haberse extinguido en el siglo XXI? La invención del *gauchopunk* propuesta por Michel Nieva³ implica encontrar argumentos que fundamentan esos interrogantes, y reconocer un desvío y una actualización de las convenciones sobre las que el género se asienta. Por esta razón, desde el (difuso) presente, interviene en la (re)lectura del pasado y moviliza la tradición.

Para poder comprender el sentido de este recurso del retorno al pasado en la obra distópica de Michel Nieva, debemos atender el primero de los ensayos reunidos en *Tecnología y barbarie* (2020), homónimo del libro, donde delinea el marco teórico y las hipótesis que sostienen su pensamiento acerca de la historia, la literatura y la cultura argentinas a lo largo de toda su obra. En principio, su lectura de la literatura y la historia argentinas se plantea *cyberpunk*, puesto que, en ellas, los avances tecnológicos no repercuten necesariamente en

Traductor, investigador, escritor del volumen que nos ocupa, el poemario *Papelera de reciclaje* (2011), las novelas *Ascenso y Apogeo del Imperio Argentino* (2018) e *Infancia del mundo* (2023), los ensayos de *Tecnología y barbarie* (2020), y el guion del videojuego *Elige tu propio gauchoide*, disponible en el sitio del colectivo Pungas de Villa Martelli (https://pungas.space/gauchoide/), cuya sinopsis indica: "En un futuro no muy remoto, decidís comprar en Plaza Miserere un androide chino que actúa como si fuera un gaucho de la pampa. El encuentro mágico y fortuito con este gauchoide te lleva a vivir apasionantes aventuras en las que conocés el amor robótico, las posibilidades revolucionarias del peronismo intergaláctico, a un grupo de hackers afganos que quieren sabotear el Internet de la Tierra, y unas colonias paraguayas en Saturno a las que CEOs millonarios y aburridos van a jugar al golf" (Lomanto, 2019).

una mejor forma de vida, ni traen mayor civilización; por el contrario, tienden a barbarizar la sociedad, la vuelven más primitiva en varios sentidos. Para dejarlo claro, Nieva explica que "este tema, el progreso tecnológico como degradación de la vida, es también el núcleo del género literario llamado cyberpunk" (Nieva, 2020: II).

En consecuencia, el futuro se proyecta distópico, porque todo tiende a empeorar, y la tecnología es, paradójicamente, causa y efecto de estos procesos y, además, la que plantea formas alternativas de supervivencia (y muerte) en esos imaginarios. A su vez, estas proyecciones hacia el futuro se alimentan del retorno a los tópicos y cronotopos del pasado. Nieva se remonta a los orígenes de la literatura argentina, en el siglo XIX, e identifica su naturaleza distópica y cyberpunk en dos elementos: en primer lugar, en la descripción en términos apocalípticos del territorio de frontera con el Otro, la pampa, como "desierto" yermo y hostil; en segundo lugar, en la construcción decimonónica del Otro (indio, india, gaucho, china) como "androides", "criaturas que valen menos que un humano, y cuyo asesinato no constituye un homicidio" (Nieva, 2020: II). En este sentido, el "androide", que parece un dispositivo tecnológico destinado al servicio del hombre en el futuro, adopta dimensiones históricas regresivas en las figuras de aquellos Otros, marginados del lugar de ciudadanos, pero que fueron "usados" en la guerra, en el trabajo de campo y en la servidumbre desde los inicios de la Nación, y controlados por medio de implementos tecnológicos.

Para componer su *gauchopunk*, protagonizado por *gauchoides*, Nieva se inspira en el clásico libro de Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988), "donde se postula que el Estado se apropió del cuerpo del gaucho para someterlo al servicio militar, mientras que los intelectuales hicieron un uso literario de la voz, generando una disociación entre las partes del gaucho" (Nieva en Rapacioli, párr. 4).

El gaucho punk surge de la convicción de que no se puede entender el presente si no desde ver que es una confluencia entre el presente y el pasado. La gauchesca es la narrativa de origen de nuestro país, que está enquistada con la fundación territorial del estado en el genocidio indígena, el mismo que produjo la distribución arbitraria de la tierra que se mantiene hasta nuestros días. Es imposible, entre otras cosas, producir algún cambio si no es a través de la modificación o intervención en ese discurso de origen. En ese discurso capitalista y patriarcal en el que surge la narración de nuestro estado, hasta de nuestra literatura, hay un montón de grietas que son en las que hay que intervenir para producir nuevas narrativas. (Nieva en Ibáñez, párr. 7)

La selección de la gauchesca, operada por una zona de la narrativa contemporánea de Argentina y cuyo foco geocultural se localiza en la región pampeana, obedece a diferentes motivos: la continuidad de una serie literaria ligada por la exclusión social, la violencia y la persecución estatal entre el gaucho decimonónico y el guacho villero⁴; la pregunta recurrente sobre la pervivencia de saberes y prácticas que constituirían una identidad cultural definida como nacional: la *argentinidad* con sus símbolos y arquetipos, también masivos y/o populares, y la mirada hacia el campo o lo rural, permeado y transformado por la globalización. Estos factores –y seguramente otrosinfluyen en la proliferación de obras que retoman la gauchesca,

⁴ P. ej. *El guacho Fierro* (2011) de O. Fariña. Así lo sostiene Dubin (2016), quien postula la villa como eje articulador de "las revoluciones internas del siglo diecinueve con el 17 de Octubre de 1945 y las luchas obreras del siglo veinte con las puebladas que comienzan en la década de 1990" y a las letras de cumbia villera como expresión de "la *negritud* en un país que se postuló occidental, blanco, hijo de la inmigración europea" (Dubin, 2026: 30). Así, la cumbia villera se emparenta con la gauchesca por su matriz racial manifiesta; en una, la voz tematiza el *ser villero*; en la otra, "Hidalgo descubre una *fórmula*: es que la voz sea el tema, que el narrador sea protagonista de lo que cuenta. *Ser o no ser negros*" (2016: 34).

episódicamente o como nudo fundamental, y que exploran sus propias derivas por el género, reescriben los textos canónicos, tematizan personajes característicos y reinventan la tradición. Entre ellas, se ubica ¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos? (2013), una de las obras del escritor argentino Michel Nieva, premiado internacionalmente⁵. En este sentido, nos preguntamos, ¿por qué apostar a recuperar, de manera distorsionada y en clave de ciencia ficción distópica y ciberpunk, al gauchaje, a la pampa y la lengua gauchesca? Cuando las pampas —ese supuesto espacio vacío, así configurado de modo hegemónico⁶ por el discurso utópico liberal y civilizatorio del siglo XIX, a través de su nominación, trazado y estetización— son actualizadas y modeladas en la literatura de anticipación, como Reati la denomina en *Postales del porvenir* (2006), ¿qué significaciones del pasado se irradian como críticas a nuestro presente y que, a su vez, se extrapolan al futuro proyectado en la ficción de Nieva?

De estos y otros interrogantes, del cruce con otras obras del autor y de las intertextualidades que teje con referencias literarias aludidas, intentamos explorar el modo como la tradición de la gauchesca es reapropiada y resignificada en clave gauchopunk, para revisar las tensiones entre barbarie y civilización mediadas por la tecnología, y

⁵ Junto a M. F. Castagnet y C. Fabbri, también de Argentina, Nieva fue elegido entre los 25 mejores narradores en lengua castellana menores de 35 años por la revista inglesa *Granta* en 2021, en su edición española. Su cuento "Niño dengue" ("Dengue boy", traducido por N. Wimmer) ganó el premio estadounidense O'Henry de ficción corta en 2022. El personaje reaparece en su última novela *Infancia del mundo* reseñada por su editorial como "una mirada ciberpunk a la crisis climática" (Anagrama, 2023).

⁶ Con *La cautiva* [1837] de E. Echeverría y el *Facundo* [1845] de D. F. Sarmiento, se eleva la pampa a categoría estética (Williams Alzaga, 1955), modulada por *Pablo o la vida en las pampas* [1869] de E. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles* [1870] de L. V. Mansilla y el ya mencionado *Martín Fierro*.

ofrecer una crítica poshumana⁷ a la vi(r)opolítica del presente (Nieva, 2020). Así, como punto de partida, postula en el primer ensayo de *Tecnología y barbarie*:

Nuestra literatura entonces nace y es recorrida por [...] la idea de que la tecnología es la frontera entre la civilización y la barbarie, su punto exacto de unión, de fricción y de cruce. [...] la tecnología nos permite afirmar que el sueño de la civilización engendra barbarie". (Nieva, 2020: 10-II)

Esta tesis, que precede su lectura ciberpunk de la literatura argentina, posibilita reconocer el funcionamiento relacional y asimétrico de cada término en el binomio, las diferentes valoraciones que cada uno –tanto en sincronía, como en diacronía– supone y su regeneración presente⁸.

R. Braidotti (2015[2013]) señala que "el común denominador de la condición posthumana es la hipótesis según la cual la estructura de la materia viva es, en sí, vital, capaz de autoorganización y, al mismo tiempo, nonaturalista. Este continuum naturaleza-cultura es el punto de partida para mi viaje a la teoría posthumana" (Braidotti, 2015: 12). También, en el intercambio de Nieva con M. García Elizondo (Miles, 2022), la postura del escritor parece emparentarse con la de Haraway (2019), quien si bien reniega del término "poshumanismo" –el "pos" como prefijo que denota superación de un problema que perdura, y el "humanismo" referenciado con el paradigma moderno, euro y antropocéntrico del Hombre, y ligado al productivismo capitalista—, postula la alianza, agencia, interrelación y parentesco de seres humanos y no humanos, artificiales, orgánicos e inorgánicos (multiespecie), híbridos y cyborgs, sin recurrir a posiciones tecnofílicas ni tecnofóbicas, en la generación de la vida (simpoiesis).

⁸ Contrario a considerar civilización y barbarie cristalizadas en un "entramado semántico maniqueísta" (Bocco, 2004: 45), cuya valoración negativa se da en detrimento del segundo, Nieva apuesta a observar el funcionamiento del binomio a partir de la tecnología como mediadora.

Por su parte, Lucía Vazquez propone que esta regresión al pasado tiene que ver con traumas no resueltos de la historia argentina:

¿Y si el novum de la ciencia ficción de NNA [nueva narrativa argentina] se construye a partir de la posibilidad endeble de un presente luego de un pasado fulminante, arrasador de cualquier futuro? No hay presente posible, la acción se ubica hacia adelante, y allí solo se encuentra ese pasado al que es inevitable volver por lo irresuelto. Proponemos pensar que el trauma no es solo el reciente de la última dictadura, ni el más reciente aún de la crisis social que estalló en 2001, respecto de la cual aún hay falta de perspectivas, sino que hacia atrás en la Historia son muchos los traumas que configuran el suelo que pisamos en el presente. (Vazquez, 2020: 45)

Asimismo, en *La Argentina en pedazos*, Piglia (1983) propone descifrar los rastros –marcas en el cuerpo y en el lenguaje – que las relaciones de poder dejan en la literatura, para reconstruir una historia de la violencia argentina que "debe leerse a contraluz de la historia «verdadera» y como su pesadilla" y que permite "reconstruir la figura del país que alucinan los escritores" (Piglia, 1983: 4). En este sentido, Nieva elige su propio pasado, "su propia aventura" como lector de la tradición y opera un salto imaginativo: selecciona momentos de la historia política del país centrados en la violencia y mediados por la tecnología para proponer una relectura de textos canónicos e identificar, en sus intersticios, otras líneas de sentido (im)posibles a través de la ciencia ficción.

⁹ Existe una continuidad entre ficción y ensayo, que conforma el proyecto (est)ético de Nieva: desde su lectura de *Argirópolis* imagina su "Sarmiento zombi", contenido en ¿Sueñan...? Afirma: "[...] la realidad es que *Argirópolis*, de manera retrospectiva, funda la línea cyberpunk en la que todos esos autores y autoras [Aira, Arlt, Borges, Copi, Laiseca, Cabezón Cámara, Osvaldo Lamborghini] se inscriben, la de la imaginación distópica, la del delirio de la política y la de la política del delirio [...]" (Nieva, 2020: 17).

Si este género en Argentina, además de vincularse con el fantástico con mayor naturalidad que la anglosajona, opta por las humanidades más que por la ciencia como Pestarini (2012) postula –siguiendo una conferencia que devendría texto clásico de C. P. Snow-, entonces esa afirmación interpela en sus alcances no solo dentro de los bordes de la ficción, sino en sus más allá. De hecho, para Nieva, el propósito decisivo de la ciencia ficción involucra "disputar estos imaginarios capitalistas de la Naturaleza y del espacio exterior. Ante la estetización ciberpunk de estas grandes corporaciones [como las de Bezos o Musk], la ciencia ficción debe responder con una politización de su arte" (Miles, 2022), que, además, le interesa pensar situada en América Latina. De allí que este libro esté lleno de ecos y palabras ajenas que aportan su propia expresividad, modulación u orientación sobre lo textualizado: no podemos eludir su título, que remite a la novela de ciencia ficción ciberpunk; Sueñan los androides con ovejas eléctricas? [1968] de Philip K. Dick, y tampoco explícitamente a escritores como Sarmiento, Lugones, Borges y O. Lamborghini¹⁰, entre otros. La referencia explícita de P. Dick es significativa por dos motivos: uno, el evidente y que mencionamos anteriormente¹¹. El otro abarca el modo en que su concepción narrativa posibilita comprender la propuesta de Nieva, quien reconoce su importancia

^{10 &}quot;¡El país argentinoide!" es el epígrafe general de ¿Sueñan...? extraído del poema "Ayer" de O. Lamborghini, reunido en Poemas 1969-1985 editado por César Aira. Allí, califica al país de diversas maneras – "inmundo (amado)", "argentino estéril", "argentinoide" – aludiendo al terrorismo de Estado (se menciona a Martínez de Hoz, a los "estériles militares", "loquito Videla y el degenerado de Harguindeguy") y a la muerte de H. Cámpora, sobre la que el yo poético insiste (Lamborghini, 2012: 186-187).

II El homenaje no se limita al título. En el mundo posapocalíptico de la obra de Dick, se plantea la pregunta por qué es/deviene lo humano, las percepciones y reacciones que lo definirían, el valor de estas vidas y la de otros seres –como las animales, excepcionales en contraste con sus versiones eléctricas, objetos de cambio–, el vínculo y la atracción entre entes orgánicos y robóticos (androides), así como la intervención de dispositivos tecnológicos sobre la conciencia; cuestiones abordadas también en ¿Sueñan...? de Nieva.

a través de las palabras de Piglia en el prólogo a su *Antología personal*, donde afirma que la estructura narrativa del XXI es sin duda la de Dick: la narración como trastorno paranoico¹² que, "ante el estímulo constante de tecnologías y drogas que indistinguen lo virtual de lo real, reconstruye en las ruinas de esta confusión la trama de un vasto complot cósmico o internacional" (Miles, 2022). Si aceptamos ese guiño de Nieva sobre Dick a través de Piglia, no podemos dejar de advertir esa perturbadora confabulación y comenzar la lectura de su obra mirando por encima de nuestros hombros.

Violentar la autoría, desbordar la lectura: juego y crisis en la inventiva literaria

El libro de Nieva que nos ocupa se compone de los textos: "¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?", "The Mousinho Company®" –y un apartado "Post Scriptum: ¿Qué son el benereoTT y el binodinal?" dentro—, "Otro final en otro metamundo para ¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?", "Sarmiento Zombi" y "El final en tu meta-mundo, lector, para ¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?". A medio camino entre un volumen de relatos conexos por sus reenvíos y su temática, o una novela corta compuesta por capítulos, optamos por leer el libro como continuum por su particular contenido: "la posibilidad de nuevas formas de vivir para los cuerpos más allá de lo que consideramos humano" (Nieva, 2013: 48), como

¹² Recordamos la ficción paranoica de Piglia –matriz creadora, por caso, en las novelas de Maggiori– y agregamos, siguiendo a Dubin, una modulación que complejiza el binomio civilización y barbarie, mediado por la tecnología: "La paranoia es el gran tema de la literatura argentina porque expresa la imposibilidad de una civilización: la ficción encauza el temor a lo no nombrado, a lo ominoso, al otro. La imposibilidad de la civilización es también el odio de las clases ociosas y el reproche fatigoso de las clases medias; el Estado se construye con muertes, masacres, torturas. La civilización son los genocidios" (Dubin, 2016: 50).

advierte el narrador-lector del tercer capítulo de un libro homónimo al que estamos analizando y que denomina *cuento*. Este tema condiciona los recursos –léxicos, gramaticales— con que se dará cuerpo-escritura a voces, acciones, marcos espacios-temporales y, también, a una lengua gauchesca actualizada en la lectura. También, en cuanto a la composición, es importante la inclusión de múltiples géneros discursivos, entre los que se cuentan una adivinanza con ahorcado, versos gauchescos de don Chuma y de Bodoque, recortes periodísticos, logo y publicidades de empresas, mensajes y chats en redes, y otros. Estos géneros actuales masivos aportan matices dialógicos –en tanto palabras ajenas asimiladas y reacentuadas— y representan un estado de lengua(s) que circula(n) en diversas zonas de la vida social y que activa(n) otras de la memoria cultural.

El libro anuncia y denuncia el derrotero de los cuerpos no humanos por espacios a transitar¹³; en particular, al igual que sus originales gauchos, así también sus pares androides son objeto de sumisión, explotación y persecución por parte del poder represivo –la policía que, se supone, es parte del Estado–, y no solo de este. Cabe interrogarnos, entonces, qué pasaje¹⁴ o itinerario político puede recorrer

¹³ Remitimos al estudio de L. De Leone (2017) sobre espacios –la pampa, la Patagonia– que condensan, en lo político y lo simbólico, sentidos de la Nación y violencias que la conformaron, así como corporalidades e identidades difusas entre lo humano, no humano y poshumano, situadas en una pampa gore del siglo XXI; de la misma autora, cf. "Imaginaciones territoriales para la patria deseada. De los relatos del final a la reutopización de la pampa argentina" (2022), sobre el espacio pampeano en cruce con los feminismos, en *Distancia de rescate* de S. Schweblin y en *Las aventuras de la China Iron* de G. Cabezón Cámara.

¹⁴ El arco desde el cual Ludmer (2000[1988]) lee los usos de la voz y de la ley en el género gauchesco –que va desde las guerras de Independencia hasta la conformación del Estado Nación en el siglo XIX, de Hidalgo a Hernández– lleva a plantearnos los cambios mundiales sugeridos en el contexto de la ficción: tras prohibir los androides de primera generación –por su parecido con los humanos y servir para

este androide argentino en un contexto globalizado y dominado por empresas trasnacionales como Coca-Cola y otras locales, imaginarias, como Mousinho y Picanas Leopoldo Lugones. Lo anterior no solo delinea la crítica poshumana a la vi(r)opolítica¹⁵, consistente en la alianza entre virus y capital que extrae la energía de cuerpos humanos y no humanos, y que Nieva identifica como huéspedes precarizadxs de las periferias mundiales por el poder neoliberal (2020). También, a través del síndrome que aqueja al gauchoide Chuma, se expone la resistencia (im)posible a las lógicas económicas y de poder imperantes¹⁶.

Si uno de los rasgos del enunciado es que este posee fronteras definidas entre autor y lector, el primero transgrede de alguna manera el hecho de ofrecernos una obra completa, terminada, por el juego de voces que propone. Para decirlo con mayor precisión, cerca del final, será el narrador borgesoide Nieva quien ordene efusivamente: "¡ROMPAMOS EL TEXTO, VIOLENTEMOS SU AUTORÍA!" (Nieva, 2013: 94), al tiempo que otras voces-personajes –en ocasiones, homónimas al autor real— se apropian de su lugar, y manifiestan esa voluntad de traspasar la autoría *original* y desbordar el texto. Sobre la figura de lector, notamos que el montaje de los relatos/capítulos no rompe necesariamente con la secuencia cronológica de las acciones –solo "Sarmiento Zombi" está explícitamente situado en 2001—, pero la diégesis se organiza de modo tal que las voces narradoras entablan un diálogo lúdico con sus lectores, a quienes se apela e interpela

su remplazo como presos políticos asesinados por el Estado chino-, la empresa fabrica modelos basados en personajes autóctonos, que se rebelan hasta su disciplinamiento final, que coincide con el de quienes leemos.

¹⁵ Cf. "El nacimiento de la vi(r)opolítica: Polloceno, Porcoceno y la gestión neoliberal de lxs huéspedes precarizadxs", en Nieva (2020: 129-143).

¹⁶ Lógicas de poder que limitan la capacidad del Estado para garantizar los derechos de la ciudadanía e, incluso, llevan a cuestionar al Estado mismo como estructura reproductora de desigualdades históricas.

en su metarrealidad, nombrada como tal *en* el texto, así como la extraverbal, la de sus lectores *reales*. Similar a *Rayuela* de Julio Cortázar, el carácter interactivo está dado por la apelación explícita y la exploración sugerida en la narración hipertextual, a la manera de "elige tu propia aventura", o final(es) en esta oportunidad. Lo que se traspasa son las fronteras que podrían establecerse entre un texto y otro del volumen y, por esta misma razón, es necesario marcar el límite final mediante un procedimiento compositivo que indica "[...] LA ÚLTIMA PALABRA DEL LIBRO, QUE ES *ESTA*" (Nieva, 2013: 96; mayúsculas y cursiva en original); aunque, simultáneamente, "cede" la palabra al lector de manera definitiva y trasciende hacia otras materialidades discursivas, como sus ensayos, también el videojuego, o su reciente novela, por caso.

El primer capítulo "¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?", considerado *libro* escrito por Michel Nieva *en* la ficción, será referido por otras voces luego. Allí, nos encontramos con una voz narradora masculina que, por las evocaciones de su infancia en San Antonio de Areco y entre una variedad de modelos autóctonos de androides –tangueroide, borgesoide, peronoide, kirchneroide–, elige comprar a un gauchoide de segunda generación llamado don Chuma. El servicio a su patrón se le revela entretenido y hasta recita versos gauchescos en lengua robótica¹⁷, pero meses después, debido a su conciencia de "elemental simulacro" y su "soledá" (Nieva, 2013: 13), comienza a padecer un error que afecta sus funciones, manifiesto en la repetición de la frase "¡Habría preferido no hacerlo!" y

¹⁷ La lengua –reapropiada– fusiona, p. ej., expresión popular y palabra escrita en correcto francés en una estrofa de don Chuma, cuyos versos refiere el narrador de "Otro final en otro metamundo..."; el otro uso se da en las estrofas de Bodoque, sobre el derrotero de Sarmiento zombi. Acorde al ensayo "Y todo el resto es biteratura. Breves especulaciones sobre la escritura robótica" (Nieva, 2020), si los versos del gauchoide se publicaran, estaríamos ante *biteratura*, obra literaria cuyo autor *directo* no es humano.

denominado síndrome Bartleby¹⁸. Así, de servidumbre doméstica adquirida intencionalmente por su cualidad exótica se convierte en vago, deja de cumplir con sus tareas o reniega de ellas y se rebela, a su manera. A este primer apartado le sigue otro, que contiene la solución del narrador para el comportamiento de Chuma: una visita al campo, donde el terrateniente y su amigo, primo del narrador, instan a corregir la indisciplina del gauchoide mediante la tortura con picana, un intento de sodomía y finalmente la mutilación y penetración por un agujero artificial. Luego, el patrón de Chuma se lamentará por el "dolor espantoso y sin sentido a esa pobre criatura, cuya naturaleza, francamente, no se me hacía menos humana [...] que la mía [...]" (Nieva, 2013: 22).

En materia de composición, aquí la historia se bifurca e invita a optar: por un lado, el tercer apartado relata el regreso a la casa del narrador junto a don Chuma herido y reticente, quien a la mañana siguiente volverá a decir la frase, ofrecida a quien lee como adivinanza ilustrada en un ahorcado. Por otro lado, tras el segundo capítulo "The Mousinho Company", narrado por el inventor del jugo de *mouse* de computadora¹⁹, su "*Post Scriptum*: ¿Qué son el benereoTT y el binodinal?" es el que genera otro metamundo. Así, este inventor accede hipervincularmente a metarrealidades bajo los efectos combinados de ambas sustancias y es quien se transforma en

¹⁸ Por "Bartleby, el escribiente", cuento de Herman Mellville (1853), en el que su protagonista pasa de trabajador ejemplar en una oficina a repetir la frase y negarse a realizar sus tareas rotundamente; es despedido, pero no abandona la oficina, así que el narrador-jefe, incapaz de echarlo del todo, lo muda. Llegan nuevos inquilinos que se quejan de Bartleby, quien termina encarcelado y muere de inanición.

¹⁹ Narra el desarrollo de su idea, la fundación y venta posterior de su empresa por deudas a la Coca-Cola Company, luego fusionada con la empresa Leopoldo Lugones, productora de picanas; ambas crean el yelmo de la obediencia, cuyo efecto sentiremos como lectores a través de don Chuma hacia el final. En el último capítulo se revela que su biografía, que fracasa por completo, fue escrita por el borgesoide NIEVA.

"vos, lector" (Nieva, 2013: 38), al mismo tiempo que lee "Otro final en otro metamundo para ¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?", presentado como tercer capítulo o introducción al tercer apartado. Este último, señalado mediante una instrucción –regresar de página 42 a 22–, plantea otra resolución conjetural (im)posible: el propietario de Chuma vuelve de su desmayo, recuerda el "quincho infernal", encuentra las cabezas decapitadas de Francisco y Juan, y la estrofa de El gaucho Martín Fierro (versos 2168-2172, del Canto XIII) firmada en caligrafía robótica por el gauchoide ya forajido.

A continuación, comienza formalmente el tercer apartado, el alternativo, con recortes de artículos periodísticos sobre el paradero de un Chuma guerrillero. La narración es asumida por el protagonista del primero –aunque brevemente– y por un segundo narrador que irrumpe en medio de un "recordé" para abrir una acotación extensa, entre paréntesis y en cursiva, que invita a imaginar y reinscribir a don Chuma en momentos históricos clave de la historia argentina²⁰.

²⁰ La voz narradora imagina el espacio desmitificado del arquetipo, donde se esconderían Chuma y el Ejército Revolucionario de Gauchoides (ERG): el "territorio impreciso que llamamos la pampa está parcelado en unos pocos y grandes terrenos que pertenecen a unos pocos y grandes empresarios chinos productores de soja, ¿cómo no imaginar ahora [...] un Chuma forajido y subversivo de la ley desalambrando la tierra, convocando a los peones androides [...] reescribiendo con desmesura y sin reglas el texto indefinido que es la llanura argentina, antes escrito con la sangre de los condenados? (Nieva, 2013: 47-48; cursiva en original). Se delinea luego una pampa sublevada, no ya por los malones fronterizos, sino por una rebelión que resiste y caotiza el espacio civilizado, que recupera al gaucho-trabajador de la década de los 40 y 50 y la emparenta con otras memorias: "Indicios de la subversión gauchoide empezarían a hacerse evidentes en la ciudad: [...]. Quizás [...] el cuento terminara con [...] don Chuma y sus infinitas columnas de gauchoides entrando a la Plaza de *Mayo*, (...) *las patas de los gauchoides electrificando las fuentes [...] como* ritual de iniciación política, la Pirámide de Mayo incendiada, barricadas, tiroteos, enfrentamientos con la gendarmería, muertes, victoria, y la toma final de la Casa Rosada, donde don Chuma daría su primer y épico discurso

Así, a la pregunta formulada por su propietario, "¿Dónde podría haberse escondido don Chuma?", el segundo narrador apela a un pronombre plural cómplice y señala: "pregunta que nos hace imaginarlo a él, fugitivo, prefiriendo su liberación a través del vértigo horizontal de la pampa [...]" (Nieva, 2013: 46; cursiva en original). El dueño interviene en otras ocasiones más, una de las que fantasea con una multitud de androides y un Chuma caudillesco, quien, en medio de otras conjeturas paranoicas y antes de volverse hacia el horizonte, dice:

[*Personne*, como sustantivo / es "persona" en francés, / pero como adverbio es / "nadie"]. Somos nosotros, derivo, / del ser humano nocivo, / ese adverbio subversivo. / Esas personas calladas / que porque han sido expulsadas / del concepto opresivo / de lo humano, sus vivos / cuerpos metalizados / y sus gritos cautivos / pa ustés son "naides", borrados. (Nieva, 2013: 51-52)

De esta manera, además de plantear una crítica desde una perspectiva no humana²¹, son las diferentes voces de cada narración las que se retoman y renvían entre sí, y demandan una lectura atenta e interactiva del texto.

revolucionario presidencial, previo paso por la guillotina de todos los representantes humanos de la democracia representativa. Fin" (Nieva, 2013: 49-50; cursiva en original).

21 En el primer ensayo de *Tecnología y barbarie*, Nieva (2020) considera que, además del progreso tecnológico como degradación de la vida y la distopía (presente en la geografía postapocalíptica de la pampa como "desierto"), el androide es central en el ciberpunk. En su traducción decimonónica y en sus palabras, "indio/as", "gaucho" y "china" constituyen una alteridad radical, habitante del "desierto", improductiva, racialmente diferente y abyecta en términos estéticos que operan como cuerpos no-humanos –a los que incorpora al cabecita negra y al desaparecido—. Lo citado es enunciado por un gauchoide y extensible a todo ser marcado por la matriz colonial de poder/saber desde la raza, etnia, clase, el género, etc., que configura "naides", seres inferiorizados y subalternizados por la mirada colonial-imperial. Desde los estudios decoloniales, la voz (lugar de enunciación) se cruza necesariamente con la geopolítica y corpopolítica del conocimiento (Mignolo, 2010).

El desarrollo del diálogo lúdico y diferido entre las voces narradoras y quien lee prosigue en el quinto y último capítulo-relato, "El final en tu meta-mundo, lector, para ¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?". Este empieza con una publicidad de picana y de un cóctel farmacológico para disciplinar a los gauchoides, auspiciado por las empresas Leopoldo Lugones y The Mousinho Company. Situado circa 2037, una voz femenina que oficia momentáneamente de narradora conoce al borgesoide NIEVA²² en un Congreso Mundial de Psiquiatría y refiere la exposición de este androide, quien ante la aparición de personas idénticas vestidas de gaucho busca que su auditorio identifique cuál es el original y cuál la copia. En su respuesta, invocando la idea borgeana de simulacro, establece primero que ambos "SON COPIAS DE LA IDEA PLATÓNICA Y LITERARIA DEL [...] GAUCHITO ARQUETÍPICO, INMUTABLE Y ETERNO QUE HABITA EN EL CIELO, CON PAPÁ NOEL, JESUCITO Y LOS REYES MAGOS..." (Nieva, 2013: 91, mayúsculas en original). Luego, explica que los androides de segunda generación fueron creados para contrarrestar la incapacidad humana de sentir empatía "por sus sirvientes electrodomésticos" (Nieva, 2013: 92), efecto que producen de hecho, como se evidencia en la tardía compasión del dueño de Chuma tras su tortura. A continuación, la narradora es interrumpida por el borgesoide Nieva, quien la tilda de "ignota" y se apropia de las últimas páginas del libro mediante una intervención en mayúsculas sostenidas hasta el final. Como lectores, entonces, reconocemos primero las condiciones extremas de explotación y violencia brutal hacia don Chuma; luego, la posibilidad actualizada de su rebelión, colectiva y emparentada con la de otros excluidos sociales, pero parte de una ensoñación; finalmente, la insumisión (im)posible, la certeza de sus limitaciones en la fusión final, cuando el narrador indica que la obediencia del gauchoide es la de quien lee.

²² Se consigna NIEVA en mayúsculas para respetar el original y debido a que, tal como la narradora aclara, es un "acrónimo recursivo de NIEVA Inscribe Estos Versos Argentinos" (Nieva, 2013: 90).

De esta manera, la estructura novelesca se desestabiliza, ya que su lectura hipervincular y la postura activa hacia/de quien lee ponen en crisis el modo como leemos literatura. A partir de la interacción entre diferentes voces narradoras se logra desbordar las páginas hacia el lector-destinatario y su (meta)realidad. Por último, es el borgesoide NIEVA quien (nos) advierte que, a través de los efectos metatextuales de sustancias mencionadas en "Post Scriptum", acompañados de una corriente proveniente del velmo BBT picanazo, nos enquistaremos en la conciencia de don Chuma y ahí "SE LE PODRÁ HACER CUALQUIER COSA. SU CUERPO, SIN VOLUNTAD NI PENSAMIENTO YA, SERÁ APENAS LA MATERIALIZACIÓN DE LA OBEDIENCIA, LA CARNE DE LA ORDEN, EL COMBUSTI-BLE DE LA NORMA" (Nieva, 2013: 95; mayúsculas en original). Así, el gauchoide se convierte en "vos, lector" y su sumisión se fusiona con nuestra conciencia, de manera tal que devenimos huéspedes precarizadxs.

Sospechar del presente y (vir)utopizar el futuro: especulaciones para la supervivencia planetaria

Aun cuando ha transcurrido una década de su primera publicación, la obra de Nieva demanda ser pensada en la discursividad de esta época, capaz de vislumbrar los regímenes de uso y explotación que el extractivismo capitalista inscribe sobre cuerpos y subjetividades actuales en su anticipación gauchopunk, así como las posibilidades de resistencia desde lo desechado por el sistema imperante, como residuo (no) humano. Basta recordar que los ensayos de *Tecnología y barbarie* –con los que ¿Sueñan...? dialoga en su temática y perspectiva—son publicados en agosto del 2020 durante el ASPO por la pandemia de coronavirus en Argentina y el mundo, para interpretar el futuro hipotético de esta ficción especulativa como un "espejo levemente deformante" del mundo real (Reati, 2006: 15).

Si la arquitectónica del enunciado como totalidad de sentido refracta zonas discursivas que dialogan y se tensionan entre sí, y estas también muestran una imagen sociohistórica de humanidad, ¿qué formas y contenidos adquiere esa imagen, representada en la obra de Nieva? Su escritura, al emparentar a los gauchoides, por un lado, con el arquetipo precisamente para cuestionar su fijación en él, y por otro, con los naides de siempre, excluidos por los diferentes provectos político-culturales que fueron dando forma a la Nación, logra poner al género gauchesco -y, con este, la tradición actualizada- al servicio de la sospecha y la denuncia de las condiciones de existencia de quienes han sufrido la marginación y estigmatización históricamente, en un plano local, pero extensible a uno global. El desvío y el corrimiento de las convenciones de la gauchesca tamizados por la ciencia ficción ciberpunk llevan a transgredir los límites de la narración-enunciado delimitados a través de la figura de autor y lector, y los de la imaginación.

El gauchopunk manifiesta, de este modo, la capacidad de revitalizar figuras y espacios literarios caros a la tradición para revisitarlos a contraluz, por fuera de interpretaciones que cristalizan *un* canon literario. Incluso, los moviliza desde (re)escrituras irreverentes, como ocurre con el cuarto capítulo/relato "Sarmiento Zombi"²³. Si seguimos

²³ En esta narración pueden reconocerse diferentes voces: Emiliano, cuya historia comprende los tres primeros apartados; Julio Pasos, sargento primero de la Policía Federal Argentina, quien da testimonio como funcionario y víctima de los crímenes de Sarmiento (configurado en la ficción con una impronta violenta y patriarcal, ya que sus víctimas serán, fundamentalmente, mujeres) a su entrevistador; un tal Michel; finalmente, una tercera voz que contextualiza el diálogo de los anteriores entre paréntesis y en cursiva –Pasos habla desde la camilla de un hospital, porque Sarmiento ha mutilado su rostro y sus piernas– y se entromete brevemente. Dicho testimonio, semejante a un discurso oral desgrabado sin puntuación adecuada, es interrumpido y reaparece –formalmente, mediante subtítulos– Emiliano, cuya confesión inicia con minúscula e incluye fragmentos de Sarmiento zombi, poema gauchesco creado por Bodoque y basado en la

la conjetura de Gamerro (2015) y, en un "hacer como si", la literatura se vuelve lo más importante y los destinos de un país y nuestras vidas dependen de ciertos libros, no debe sorprender que entre sus elegidos y los de Nieva se encuentre *Martín Fierro*—también, el *Santos Vega*— aludido por el gauchoide Chuma y, como contracara paranoica y pesadillesca, Sarmiento, su *Facundo*, también sus *Recuerdos de provincia*, que el librero Bodoque, como fanático, insta al narrador Emiliano a leer. La atmósfera de complot, coincidente con el anclaje temporal de mediados de 2001 a meses posteriores al trágico diciembre de ese año, se despliega en el accionar de la Secta Sarmientina. Fundada en 1986 y sita en la librería Odel—en cuyo cartel de entrada se advierte, en mayúsculas, que allí "[...] el presidente de los argentinos sigue siendo Domingo F. Sarmiento" (Nieva, 2013: 60)—, la secta se propone y logra revivir al expresidente, quien será perseguido por zombi, reviniente²⁴ no humano cuya pretérita figura se actualiza.

A su vez, el espacio de las pampas, que ha configurado discursos civilizatorios del progreso, se presenta en la actualidad como escenario distópico donde sujetos, prácticas y saberes de ese lado de la frontera están ligados a "la idea de lo intraducible, del miedo que produce un código o un mensaje que no se puede entender, y que inspira inmediatamente la paranoia y la sospecha" (Nieva, 2020: 12). Escrituras como las de Nieva significan una oportunidad de abrir y problematizar series literarias vinculadas a esta región geocultural, y de experimentar con ella. De esta manera, es posible reconocer

persecución policial hacia el resucitado expresidente. Este narrador, exmiembro de la Secta Sarmientina, se permite compartir(nos) sus valoraciones críticas sobre el poema, comunicadas oportunamente a Bodoque, a quien recomienda su publicación.

²⁴ Optamos por "reviniente" (antes que "redivivo", resucitado o aparecido, según el diccionario), ya que da cuenta de un movimiento tendiente a un regreso, percibido como amenaza. Lo monstruoso y lo zombi son configuraciones potentes que posibilitan leer refundaciones míticas de lo nacional, los efectos del terrorismo de Estado y topías (im)posibles en la narrativa post 2001 (Rezzónico, 2021).

la apuesta estética y política de esta narrativa, que pone de relieve lo excepcional del género abordado en el presente y habilita una relectura potente de la tradición, lo que renueva la imaginación, condición de su supervivencia.

Al hablar del programa (est)ético y escritural de Nieva, consideramos que los sentidos de ¿Sueñan...? se multiplican y encuentran su continuidad en el videojuego Elige tu propio gauchoide. En esa misma línea, lejos de haber agotado su interés por reflexionar sobre el futuro inmediato, su reciente novela La infancia del mundo augura "seguir con el problema" –Haraway dixit—. Por su parte, sus ensayos desarrollan extensamente el contenido de su programa, del que reproducimos un fragmento:

A esta estetización de la tecnología [actual] solo podemos responder con una politización tecnológica del arte, con una literatura que engendre distopías sobre los modos económicos de producción del presente, con una literatura que profane el aura sagrada con la que el dispositivo tecnológico ha sido en nuestra época investido. Solo modulando el problema del que nace nuestra tradición literaria podremos escribir esa literatura del futuro, la que no haga de las mercancías del capitalismo un goce estético, la que de esa manera reclame para todos y todas formas más dignas e igualitarias de vida. (Nieva, 2020: 22-23)

Aventuramos entonces que el despliegue del gauchopunk como crítica del presente en ¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos? de Nieva pone en juego –y nos invita a participar de este— lo improductivo de la literatura, lo que no puede ser determinado por un valor económico de mercado, pero que en simultáneo hace a su significatividad como creación verbal. Situada en la tensión utópica entre el lenguaje anónimo y social y el estilo privado y particular, la ficción, afirma Piglia, "narra, metafóricamente, las relaciones más profundas con la identidad cultural, la memoria, y las tradiciones" (Piglia, 2001: 100). De este modo, rastrear los desbordes que

reconfiguran personajes gauchos en gauchoides, el espacio fundacional de la utopía liberal decimonónica en pampa distópica y una lengua gauchesca en una robótica permiten releer el canon, desde la modulación del problema de la tecnología y su modo de operar, en cruce con la civilización y la barbarie. Perdurables u olvidadas, esas huellas del pasado pesquisadas –como Calíbares– reactivan memorias culturales desde las que reconocer no solo potentes (ex)tradiciones, sino también derivas de temas, géneros y estéticas que reinventan nuestras literaturas en el presente e imaginan otras por venir.

Bibliografía

- Anagrama (2023, enero). La infancia del mundo. Michel Nieva. Visita 9 de febrero 2023 en https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/la-infancia-del-mundo/9788433901781/NH_708
- Bocco, A. (2004). "1.4. Articuladores en la literatura argentina". En *Literatura y periodismo (1830-1861): tensiones e interpenetraciones en la conformación de la literatura argentina* (pp. 42-46). Universitas.
- Braidotti, R. (2015[2013]). Lo posthumano. Gedisa.
- De Leone, L. (2017). "Modelo para armar. La pampa gore y cibernética del siglo XXI". Revell. Revista de Estudos Literários da UEMS, vol. III, 207-229.
- Dubin, M. (2016). *Parte de guerra. Indios, gauchos y villeros: ficciones del origen.* Estructura Mental a las Estrellas.
- Gamerro, C. (2015). Facundo o Martín Fierro. Sudamericana.
- Haraway, D. (2019). Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno. Consonni.
- Ibáñez, L. V. (2022). "Entrevista. Michel Nieva, el escritor que da cuerpo al cyberpunk y vida a gauchos androides", *La izquierda diario*. Visita el 3 de noviembre de 2022 en https://www.laizquierdadiario.com/Michel-Nieva-el-escritorque-da-cuerpo-al-cyberpunk-y-vida-a-gauchos-androides
- Jitrik, N. (1998). "Canónica, regulatoria y transgresiva". En S. Cella (comp.). *Dominios de la literatura* (pp. 19-41). *Acerca del canon*. Losada.

- Lamborghini, O. (2012). Ayer. *Poemas 1969-1985* [Ebook]. Mondadori.
- Lomanto, J. (2019, 8 agosto). Elige tu propio gauchoide, un juego para Commodore 64. Visita el 11 de diciembre de 2022 en https://pressover.news/noticias/elige-tu-propiogauchoide-un-juego-para-commodore-64/
- Ludmer, J. (2000 [1988]). El género gauchesco: un tratado sobre la patria. Libros Perfil.
- Mignolo, W. (2010). Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad De-Colonial, *Otro Logos*, Año I, N° I.
- Miles, V. (2022, I de junio). Michel Nieva y Mateo García Elizondo. El primitivo-punk y cartas del yage. *Cuadernos Hispanoamericanos* [Correspondencias]. Visita el II de diciembre de 2022 en https://cuadernoshispanoamericanos. com/michel-nieva-y-mateo-garcia-elizondo-el-primitivo-punk-y-cartas-del-yage/
- Nieva, M. (2013). ¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos? Santiago Arcos.
- _____. (2020). Tecnología y barbarie: ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no-humana y ciencia ficción. Santiago Arcos.
- Pestarini, L. (2012). El boom de la ciencia-ficción argentina en la década del ochenta. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, Núms. 238-239, 425-439.
- Piglia, R. (1993). La Argentina en pedazos. De la Urraca.

- Piglia, R. (2001). "La ex-tradición". *Antología personal* (pp. 94-100). Editor digital: Titivillus ePub base r1.2
- Rapacioli, J. (2014). "Michel Nieva y una grotesca caricatura del relato gauchesco". Visita el 3 de noviembre de 2022 en https://www.telam.com.ar//notas/201401/48657-michelnieva-y-una-grotesca-caricatura-del-relato-gauchesco. html
- Reati, F. (2006). Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999). Biblos.
- Rezzónico, S. (2021). Monstruos revinientes, mítica polifonía: encrucijadas entre identidad nacional, historia argentina y narrativa zombi. Dossier Literatura e historia, revista *Diálogos*, Maringá-PR, Brasil, v. 25, n. 1, 39-70. DOI: https://doi.org/10.4025/dialogos.v25i 1XXX.
- Vazquez, L. (2020). La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como regresión. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. MS. (Tesis de Maestría).
- Williams, R. (1997[1977]). Marxismo y literatura. Península.
- Williams Alzaga, E. (1955). *La pampa en la novela argentina*. Ángel Estrada.

Una memoria especulativa: genocidio y ficción

Laura Destéfanis CONICET | Universidad de Buenos Aires

Hilos de voz

Entre 2021 y 2022 se publicaron tres novelas argentinas que trasuntan una indagación en común: *La jaula de los onas* (2021), de Carlos Gamerro, *La estirpe* (2021), de Carla Maliandi, y *La despoblación* (2022), de Marina Closs. Esa confluencia consiste en la recreación de la experiencia de mundo de tres culturas de las que solo se conocen sus manifestaciones mediante los documentos que produjeron entre los siglos XVI y XX las figuras típicas del archivo etnográfico: religiosos, viajeros, militares, académicos. En las novelas, en cambio, la narración encarna de maneras diversas tanto en vidas concretas como anónimas pero siempre desde un punto de vista situado en las culturas en cuestión.

El Padre Las Casas lo hizo desde lo visto y lo vivido, amén de las diversas informaciones que recogió, con la finalidad de denunciar; Sahagún partió del testimonio de otros para elaborar un trabajo de tipo antropológico. Huamán Poma por su parte denunciará la situación del indígena con el objetivo de proponer a la corona española una forma distinta de gobernar. Finalmente, el Inca Garcilaso, en su intento de entrelazar sus dos culturas y dar veracidad a su historia, recobrará sus vivencias de la niñez, así como lo que otros le transmitieron, para hablarnos tanto del mundo indígena como el que se generó con la Conquista. Esta rica diversidad del testimonio, nacida en los inicios del Nuevo Mundo,

será paralela a la reivindicación que del indígena se hará, también a través del testimonio, a finales del siglo XX y comienzos de nuestro siglo. (Alemany Bay, 2013: 86)

Ese tesoro bibliográfico fue revisado desde diversos campos con distintos objetivos, entre los cuales la aproximación antropológica muchas veces intentó, como si se tratara de una vieja cinta de grabación, aplacar el "ruido" que implica la mediación letrada y recuperar con la mayor nitidez posible la viva voz de los integrantes de las sociedades arrasadas durante el proceso colonialista.

La literatura también trabajó con estos materiales; entre las narrativas más concurridas se cuentan Misteriosa Buenos Aires (1950), de Manuel Mujica Lainez, Zama (1956), de Antonio di Benedetto, Río de las congojas (1981), de Libertad Demitrópulos, El entenado (1983), de Juan José Saer, y unas pocas ficciones más hasta la muy reciente Álvar Núñez: trabajos de sed y hambre (2019), de Marina Closs¹. No obstante, la matriz colonialista persistió y sigue atravesando la historia del territorio que ocupa el Estado argentino, hecho que David Viñas señaló como "etapa superior de la conquista española" (2013: 45)². La ficción fue prolífica en el abordaje de esta otra etapa, aunque siempre con privilegio del uso de la voz y el punto de vista occidental; quizás la excepción más notable sea Eisejuaz (1971), de Sara Gallardo, que recrea el discurso del mataco Lisandro Vega. En el caso de Gallardo, fue ella misma la gestora documentaria de los materiales a partir de los cuales trabajaría esa voz ya que entrevistó al personaje real, homónimo, y escribió una crónica de ese encuentro (Gallardo, 2016: 275-277), en el que evidentemente se basó para construir al protagonista de su novela (Pérez Gras, 2020).

I Suele subrayarse que fue escasa y tardía la producción en Argentina proyectada hacia la etapa colonial, por contraposición a la republicana, y que estas voces o bien están ausentes o solo aparecen de manera referida.

² Esta matriz es manifiesta en los picos de tensión y represión hacia las comunidades que se reivindican ancestrales o que sostienen un modo de vida al margen de las sociedades criollas que las circundan.

Las tres novelas de este corpus también trabajan sobre el punto de vista indígena pero la representación de estas voces difiere entre un caso y el otro, ya sea por el rol que ese personaje ocupa en el seno de su comunidad y en el trato con la cultura opresora, por el tiempo que media entre los hechos narrados y la (re)aparición de esa voz, por la antigüedad de los documentos que se ocupan de los sucesos recreados (comienzos del siglo XVII en el caso de *La despoblación*, fines del siglo XIX y comienzos del XX, en *La jaula de los onas*, primera mitad del siglo XX en *La estirpe*) o por el uso que se hace de los documentos a partir de los cuales se reconstruyen esas intervenciones, en ocasiones explícito. En ningún caso –a diferencia de *Eisejuaz*– hay una transición desde la propia toma de contacto hacia el texto ficcional.

Las obras recibieron diversos reconocimientos tanto del campo literario nacional como desde el extranjero³. Cabe preguntarse entonces acerca del interés que suscitan estas narrativas, ya sea por su veta temática como por su tratamiento, tanto más teniendo en cuenta el tiempo que tardaron otras obras en ampliar su público lector, como fue el caso de la ya citada *Eisejuaz*. Tal como ocurrió con el brote de la novela histórica en diversos momentos de la literatura argentina, podríamos elaborar distintas hipótesis acerca de este interés, como por ejemplo que:

[...] se pone en cuestión la certidumbre de los discursos hegemónicos, producidos en otros espacios, que no sólo se atribuyen el poder

³ La estirpe y La jaula de los onas fueron finalistas del premio FILBA 2022 (la novela de Gamerro llegó a integrar la lista corta), y ambas fueron seleccionadas para conformar el Mapa de las Lenguas de 2022, proyecto que nació en 2015 en España con el fin de difundir a autores latinoamericanos emergentes o consagrados, pero poco difundidos más allá de sus países de origen. Por su parte, Marina Closs obtuvo el Premio Angélica Gorodischer 2018 por su novela Álvar Núñez: trabajos de sed y hambre y el primer lugar en el Concurso de Cuentos 2018 del Fondo Nacional de las Artes por Tres truenos; además, fue finalista del Premio Internacional Ribera del Duero 2022 por Pombero.

de construir y definir la identidad de quienes los emiten sino también de los otros. La "otredad" es lo conquistable, dominable o aniquilable. (Pons, 2000: 104-105)

O bien preguntarnos qué ocurre con el imaginario histórico en el cruce entre el discurso historiográfico y el trabajo ficcional con esos materiales:

En gran medida, la escritura literaria corporiza el enfrentamiento entre los discursos historiográficos del liberalismo y del revisionismo. La literatura argentina opera en los resquicios, en los agujeros negros de ese debate: por una parte, recrea mitos fundacionales con los cuales se legitiman diversas operaciones del campo cultural y de sus agentes; y por otra, construye una gramática narrativa (cara tanto a la Historia como a la Literatura) donde esos mismos mitos sirven de marco de referencia y de molde a las elecciones éticas de sujetos históricos que se validan dentro del mismo sistema discursivo [...]. (Kurlat Ares, 2002: s/p)

Si bien ambas consideraciones serán atendidas en el análisis del corpus que nos ocupa, debe añadirse al denominador común de estos universos discursivos superpuestos que las tres novelas desbordan la mímesis mediante narraciones alucinadas que representan y reconstruyen voces, cosmovisiones, culturas y "otredades" en mayor o menor medida transculturadas mediante la deriva hacia el género fantástico o el extraño y con el recurso a elementos míticos, mágicos, del terror, el *fantasy* o las aventuras. La dimensión de la ausencia, cuya medida la dan los estudios antropológicos, es repuesta en la elaboración de una *memoria especulativa*, esto es, de una memoria erigida de mano de la ficción científica, que en este caso trabaja a partir de documentos etnográficos para preguntarse cómo pensaban y habitaban el mundo aquellas sociedades. ¿Qué proyectan y qué significaciones aportan al imaginario de aquellas culturas las zonas narrativas que fugan del realismo en cada una de las novelas?

Selk'nam: el canto de Shemiken

En La jaula de los onas, Gamerro construye un relato polifónico a través de los géneros y materiales elaborados en los años en los que sitúa los hechos, entre 1888 y 1921, con la disolución de las comunidades selk'nam tras su persecución, cacería y muerte masiva por epidemias; la novela extiende su marco temporal hasta los años setenta mediante el recuerdo de esos hechos por parte de algunos narradores. Cada capítulo trae consigo una voz protagónica, ya sea por el rol que ocupó en la historia, por el que le otorga la ficción o por haber dejado un aporte historiográfico en torno a la cultura de que se ocupa. Sin embargo, toda la trama de esta obra gira en torno a un hecho de la historia: el apresamiento de once personas con el objetivo de ser trasladadas a París para ser exhibidas como fenómeno en la Exposición Universal. Los paratextos dejan bien asentadas las bases historiográficas sobre las que se compone la novela: abre con un epígrafe de *La patagonia trágica*, de José María Borrero y una foto de la familia cautiva –los miembros que sobrevivieron al viaje por mar- que posa junto a su verdugo; y cierra con un apéndice de "Aclaraciones y agradecimientos" que da cuenta del estudio de las fuentes documentales y los apoyos de distintos agentes culturales a los que apeló el autor.

Los capítulos hilvanan en clave joyceana (cada uno, un estilo) las distintas voces que tomaron parte en esta historia, algunas ficcionadas a partir de la lectura de textos literarios contemporáneos a los hechos: el tono *bon vivant* de Marcelo en las cartas que envía desde París parece calcado de algunos pasajes de Cambaceres, la voz que relata la travesía marítima trae consigo las aventuras de Conrad o Melville, el sainete criollo repone escenas de conventillo de la gran aldea expandida. Entre medio, se cuela la perspectiva de los miembros de la familia secuestrada, mediada por el relato de un relato (la voz narradora recoge la de un tal Sam), a la manera de algunos cronistas –y, claro, por la ficción–:

Era, sí, una familia completa de antropófagos fueguinos, con sus armas y sus pieles y hasta un perro de los que usan para cazar, [...] hicieron todo el viaje cargados de grilletes, como galeotes, los tres niños también. [...] Nunca en tu vida, me aseguró, habrás contemplado semejantes caras de terror: si hubiesen sido secuestrados por el hombre de la luna y llevados a vivir a aquel satélite, su desconcierto no hubiese sido mayor. (Gamerro, 2021: 75-76)

En el relato del relato, para dar cuenta nuevamente –siglos más tarde todavía– de una realidad insólita, se apela otra vez al imaginario de la literatura, en esta ocasión también a las novelas de caballerías mediante su gran parodia; desde las aventuras de ultramar desatadas con la expansión colonial (que dio lugar al imaginario de bestiarios y mundos maravillosos, más tarde sintetizados por Carpentier en su conceptualización a propósito de "lo real-maravilloso americano") hasta la apertura hacia el espacio exterior que desplegaban las novelas de aventuras de Julio Verne. No obstante, la situación de secuestro y cautiverio entre extraños lleva a quien renarra a posicionarse ya no en la ilusión de la aventura sino en el terror del desarraigo.

La voz que va a dar la dimensión de la ausencia es la de Rosa, "la última lailuka-lam", la última madre, que llega a Mary, antropóloga (personaje que parece remitir a Anne Chapman) a través de las memorias de su informante Felisa. Rosa, que integraba la familia secuestrada, era hermana de Calafate o Kalapakte –así recupera su nombre la novela—, figura protagónica que recorre diversas latitudes antes de regresar a su tierra de origen. Entre las "memorias del Dr. Frederick A. Cook, descubridor del polo norte" (Gamerro, 2021: 185) se cuela la imaginería de la ciencia ficción distópica:

El aire denso y sombrío, casi líquido de tan frío, se veía surcado de lamentos, arrullos y gemidos. Así será, pensé en aquel momento, cuando los últimos hombres se congreguen a las orillas de un mar blanco y duro, en algún desierto ecuatorial que será, como este, un desierto de hielo, a decir adiós al sol que se apaga para siempre. (Gamerro, 2021: 200-201)

La conciencia del fin emerge así en una observación empática de la cultura esquimal, por congelamiento de las que habrían sido zonas calientes, también desertizadas. Este tipo de personajes reparecen en las figuras de Karl Bauer y Lucas Bridges. El primero es un anarquista alemán que traba un vínculo fraternal con el Kalapakte aquí ficcionalizado. Bridges, en cambio, representa al personaje histórico de una manera muy próxima a los datos conocidos: hijo del misionero anglicano Thomas Bridges y nacido en Ushuaia, fue autor de El último confín de la Tierra (1951 [1948]), importante legado etnográfico en forma de crónica autobiográfica sobre las culturas yagán y selk'nam. Tal como señala María Cristina Pons (vid. supra), aquí las cuentas históricas se ajustan con Charles Darwin. Karl comenta que le leyó pasajes de *El viaje del Beagle* a Kalapakte, "las partes sobre los indios de Tierra del Fuego" (Gamerro, 2021: 212), y que su amigo se revolcó de la risa. Bridges, oriundo de la isla y gran conocedor de sus culturas, le responde:

Ahí dice que los yaganes son tan rudimentarios que su lengua constará de cien palabras a lo sumo; pues bien, el diccionario de mi padre llegó a reunir unas treinta y dos mil, tantas como las de cualquier lengua europea, y la gramática y los conceptos son igualmente complejos. [...] Darwin creía que a una forma de vida primitiva correspondían una mentalidad y un lenguaje primitivos; difícil creer que uno de los hombres más brillantes de su tiempo pudiera equivocarse tanto, pero así son los prejuicios: están tan arraigados que el genio sirve para confirmarlos, antes que disiparlos. (Gamerro, 2021: 212)

El diccionario al que alude Bridges existió pero "temo que se haya perdido para siempre" (Gamerro, 2021: 345), le dirá Lucas a Karl más adelante en la novela, cuando vuelven a encontrarse; así fue en verdad, ese documento está perdido y con él toda una lengua. En el diálogo, se reivindica también la historia de la familia Bridges, acusada de confinar en las misiones y explotar a los miembros sobrevivientes de las culturas fueguinas. Lucas cuenta entonces cómo era el trato

y por qué su padre abandonó ese proyecto: "se dio cuenta de que en la misión los indios se morían, y se decidió a fundar Harberton" (Gamerro, 2021: 341), un refugio donde pudieran continuar viviendo según sus costumbres.

No creo que lo logremos con los yaganes, quedan muy pocos y están muy dispersos, pero por los onas [...]. Así que lo único que le pido, amigo anarquista, es que no lo arruine todo incitando a los indios a la sublevación, [...] los estancieros van a pedir la intervención de la policía o aún del ejército y ese va a ser el fin definitivo de los onas en Tierra del Fuego. (Gamerro, 2021: 341).

En la advertencia, la Patagonia trágica y la rebelde se funden: Lucas anticipa las consecuencias que pudiera tener cualquier tipo de manifestación de corte político en el marco del exterminio por la apropiación de tierras, tal y como sucediera unos pocos años más tarde en Santa Cruz. En tales circunstancias nadie rindió cuentas por asesinar miembros de los pueblos fueguinos y cualquier excusa hubiera encendido la mecha para que el aparato armado del Estado prestara sus servicios con el objetivo de liberar las tierras para su expoliación. La solución final fue la matanza y la asimilación de sobrevivientes con fines aculturadores.

Hacia el final de la novela, Kalapakte, ya de regreso en su tierra junto a Karl, pide realizar por fin el tan anhelado *hain* que no pudo celebrar debido al secuestro y la larga travesía de regreso. El *hain* es –era– el rito de pasaje que los varones de la comunidad cumplían en su mayoría de edad. La novela integra la información recogida por Gusinde (1991) y Chapman (1989; 2009), en especial aquella que atañe a una carta que enviara Bridges a Gusinde respecto del recelo de los varones que resguardaban el secreto ceremonial ante las mujeres y los *koliot* (los occidentales), ya que creían que su descubrimiento conllevaría el fin del mundo. Aquí, quien es recelado es Karl, el anarquista; finalmente le permiten participar del *hain* por sus dotes de cazador y porque lo reconocen selk'nam en su "corazón". Según la

mitología selk'nam, previo al *hain* de iniciación masculina habían sido las mujeres quienes guardaban el secreto: los espíritus, por ellas representados, generaban terror en los hombres y las legitimaban en la dominación. Hasta que un día fueron descubiertas y castigadas; desde entonces, el *hain* es realizado entre hombres y el dominio pasó a ser masculino. En este sentido, la novela procura dar un giro en clave feminista: las ficciones, con toda su capacidad para operar sobre lo real, son así entendidas por los selk´nam en la novela, que muestra cómo las mujeres saben que los espíritus del *hain* son una representación de los varones, y los varones saben que las mujeres lo saben, y así en un bucle que sostienen porque comprenden que todas esas figuraciones habilitan su vida en comunidad.

¿Había, pues, detrás del engaño, un secreto genuino? ¿Era todo verdad, entonces? ¿Los grotescos espíritus del hain, la grieta que comunica con el centro de la tierra, el techo que conduce a las estrellas, su propia muerte?

No, era todo mentira. *Todo*: Xalpen, Matan y Tanu, los shoort, Koshménk y Kulan no acudían para imponer su realidad, sino para sustraerles la propia; para susurrarles que ellos, Karl, Kalapakte, Toin, Nana y todos los selk'nam, que tan sólidos parecían, eran igualmente fantásticos. La lucha del shoort con el klóketen era la lucha de dos sombras, y al final del encuentro eran dos las máscaras que caían: si el espíritu no era más que un hombre, el hombre no era más que un ensueño. [...] Karl estuvo comprendiendo hasta la llegada del alba; alivianada del lastre del cuerpo, su conciencia discurría sin obstáculos. Los selk nam habían entendido, no en su discurrir cotidiano, no en su mitología, que como todo lo hecho con palabras apenas arañaba la superficie, sino en el teatro del hain, que era el compendio en acto de su filosofía, que nada existe salvo los seres y las historias fantasmales con que poblamos el vacío. [...] El engaño recíproco de varones y mujeres era en realidad una iluminación mutua: su carácter reversible, la demostración de que al menos en el plano mágico su saber y su poder eran análogos. [...] la fuente de toda legitimidad en el mundo selk'nam radicaba en un

acto de creación originario de las mujeres [...] como todo usurpador, vivían en temor constante de ser descubiertos. (Gamerro, 2021: 443-445; subrayados originales)

La celebración del rito es un parteaguas en la novela y el punto de fuga en que la ficción reclama la posibilidad de especular algún tipo de salvaguarda ante esta crónica de un genocidio concluyente, físico y cultural. Klaus consigue dejar de lado la racionalidad occidental y ser atravesado por la espiritualidad ritual, siente que su conciencia es capaz de aprehender la perspectiva selk'nam, de comprender su trama ecosocial: es elegido para representar el K'terrnen, "la criatura más delicada del hain" (Gamerro, 2021: 447), y así vive un renacimiento que le otorga un sentimiento de pertenencia a esa tierra. La sobrevuela y es capaz de verla en toda su belleza, que sabe que solo podría nombrar en esa lengua que habla a medias, luego de atravesar en su memoria toda la historia de "los que habían llegado más lejos" (Gamerro, 2021: 449), tal como se percibía el pueblo selk'nam con alta conciencia de su travesía histórica (Brizuela, 2011). "Entonces sucedió" (Gamerro, 2021: 448), Karl vive una epifanía: su cuerpo y su conciencia se elevan, esta vez juntos, toman una nueva perspectiva y llegan al punto pasado en el que su vida se encontró con la de Kalapakte, en quien ahora se reconoce. Está entre su pueblo. Aquella fría madrugada en París de hacía casi dos décadas "se había encontrado con un salvaje envuelto en pieles" (Gamerro, 2021: 449), el mismo al que estaba llamando ahora para compartirle la revelación de ese preciso momento epifánico. Como en un espejo, Kalapakte aparece entonces para contarle que lo soñó, y que en el sueño pudo ver el futuro porque el wáiyuwen respondió a su canto. Se sabe un chain-ain.

—Nos iremos los dos, Karl, cuando termine el hain. Seguiremos viajando. [...] Los koliot no van a parar, no pueden parar, y se quedarán con todo. Y a vos te pondrán en la cárcel. [...] Dentro de diez, veinte años, se celebrará el último hain y después los selk'nam ya seremos distintos. Los que quedemos, los pocos que el kwáke de

los koliot perdone, vestiremos la ropa de ellos, ya no cazaremos con arco y flecha y dejaremos de pintarnos el cuerpo. De todo esto sólo quedará el recuerdo. (Gamerro, 2021: 454)

Karl, deslumbrado por el mundo que acaba de descubrir, reacciona con desesperación. Kalapakte le responde con absoluta calma y lucidez: también el mundo del que su amigo proviene va a desaparecer, lo sabe ahora que ya es un selk'nam y que pudo soñarlo en Karl, que recibió su sabio *wáiyuwen* que abarca todo lo que hay y habrá en la tierra, y que Karl lo había presentido en la Torre Eiffel al conocerlo. En este punto, la novela queda situada en el terreno del *fantasy*: la oportunidad de ingresar a la cultura por medio del rito, el corrimiento desde la racionalidad capitalista, les ofrece a estos dos personajes no solo la posibilidad de reconocerse uno en otro y comunitariamente sino la de fundirse en el sentir profundo de esa tierra.

En este sentido, hay dos decisiones clave que acompañan el giro epistemológico que persigue la novela: por una parte, las palabras selk'nam no se señalan en cursiva, no se traducen ni se glosan al final del libro; por otra, quien habla "mal" la lengua de intercambio es Karl, jamás Kalapakte: la otredad del lenguaje está señalada en el *koliot*, el foráneo. Hacia el final, aguarda un llamado encarnado en la voz de Shemiken, llamada "Rosa de París" bajo cautiverio, hermana de Kalapakte y guardiana de la memoria selk'nam. Quien quiera escucharla, deberá realizar su propio hain: suspender la racionalidad incrédula y habilitar el ejercicio de una memoria especulativa que nos permita poblar, con sus voces y también con sus silencios, ese vacío que no cesa.

Mandatos de la memoria: la niña qom

La cultura qom se desarrolló en Gran Chaco, región rica en culturas (Dobrizhoffer, 2019 [1784]; Combès, 2023) hoy arrasadas por el avance del capital privado en connivencia con los cuatro Estados que la

gobiernan: Argentina, Bolivia, Paraguay y, en menor medida, Brasil. Tanto las comunidades qom como las ayoreo, ishir, enxet/enlhet, nivaclé, wichí, maká, guaraní, tapieté, chané y pilagá conviven en la actualidad con grandes terratenientes agroganaderos, colonos menonitas, misioneros de diversos cultos, campesinos criollos, fuerzas armadas y de seguridad. El período republicano se caracterizó por un primer asedio científico-militar que dio paso, a partir de la constitución del Estado argentino, a la devastación de culturas y ecosistemas; solo en la zona bajo dominio argentino tuvieron lugar las masacres de Fortín Yunká (1919), Napalpí (1924), El Zapallar (1933) y Rincón Bomba (1947).

Muchas parcelas fueron vendidas a colonos europeos –completamente desafectados del espacio que pasaron a ocupar– y muchas otras quedaron en manos de grandes terratenientes. Los ingenios y obrajes fueron el socavón que acabó por enterrar los diversos modos de vida ancestrales, no obstante, aquella memoria parece emerger de manera espectral en las literaturas que dan representación a la región, ya sea por la violencia que pervive en un ambiente quebrantado por la ambición capitalista, como por el peso agobiante de un entorno intervenido de manera bestial para, una vez expoliado, ser abandonado a su suerte. En el caso de *La estirpe*, de Carla Maliandi, las marcas del horror en ese territorio emergen de manera fantasmática. La novela inicia con el relato en primera persona de una mujer que perdió repentinamente el habla.

Estoy en la cama, la habitación es blanca y está vacía. A un costado me parece ver una pequeña orquesta. Un grupo de músicos vestidos de militares que afinan sus instrumentos y tocan apenas una melodía. Veo también a una nena, tiene cara de india y lleva una batuta en la mano. Con la batuta hace un breve y preciso gesto a la orquesta. La música suena más fuerte. La nena permanece quieta en silencio, escuchando. Después mueve la batuta en una línea recta que atraviesa el aire. La música para, la nena me mira y ordena: ¡Hablá! (Maliandi, 2021: 9)

Este mandato de la niña tomará cuerpo en la vida de la mujer cuyo pasado ancestral retorna, incesante. El título de la novela remite a un arraigo en la historia y a una herencia espectral e involuntaria; en este caso, de una violencia de largo alcance capaz de involucrarla: la del genocidio originario. De regreso en su casa tras la internación, la narradora no consigue recordar a qué se debe el cúmulo de materiales desplegados en su estudio. Mónica, su asistente, le recuerda que había estado trabajando sobre un libro nuevo: "Es una cosa de parientes suyos. Una historia lejana. Como del siglo pasado o del anterior" (Maliandi, 2021: 14).

De a poco, la narración va descubriendo a la protagonista: es una intelectual que se debate entre las demandas de su hijo pequeño y los esfuerzos por recordar, como si allí radicara la clave de la recuperación. Pero ¿recordar qué, recuperar qué, a quiénes? "Es algo de tema histórico... bueno, no le podías encontrar la forma todavía. Iba a empezar a finales del siglo XIX, en la campaña de Chaco. La historia viene de tu familia, vos la conocés por tu papá..." (Maliandi, 2021: 17), le comenta su marido. Por capas, acompañando el punto de vista protagónico, la historia irá develando certezas que operan en la narradora una metamorfosis que trasciende el carácter psíquico, como si la reconstrucción de una memoria —la propia, anclada en la histórica— le tomara el cuerpo presente por completo, la tomara cautiva. La transferencia se produce claramente desde la historia de esa niña, sinécdoque de su pueblo, invocada por su mandato: ¡Hablá!

La propuesta de *La estirpe*, aunque en clave ficcional, es una apuesta de largo alcance que enlaza el trabajo llevado a cabo por la agrupación Historias Desobedientes: heredera de un pasado familiar atado al crimen de lesa humanidad, la protagonista produce un rechazo a esa filiación, que se manifiesta de manera múltiple en su cuerpo, en su psiquis y en su lengua. En una primera instancia, enferma; luego, revierte en aquella niña con la cual se identifica. La enfermedad hace manifiesto un pasado siniestro en su propio cuerpo, como si junto al ADN se heredaran también, de modo inconsciente, un cargo

y una culpa. La búsqueda autoperceptiva emerge entonces como la posibilidad de desheredar, por identificación negativa, la carga que conllevaría ese determinismo biológico, y abrazar en cambio un legado por empatía.

El abuelo de tu abuelo. Hace cien años o más de todo eso. Era músico, cuando llegó de Italia lo nombraron director de banda en el ejército. Roca mandó las tropas a arrasar los asentamientos de los indios guaicurúes [...]. A vos te impresionaba pensar que esa música era un arma de guerra. En una de esas embestidas, tu tatarabuelo encontró una nena llorando. [...] La subió al galope, la escondió debajo de la capa y se la trajo a vivir a su casa con su familia. [...] El nombre original no se sabe. La llamaban María la China, y fue sirvienta del viejo, los hijos y los nietos por el resto de sus días. Para tu familia tu tatarabuelo es un orgullo, una especie de prócer. (Maliandi, 2021: 17-18).

Aunque el tatarabuelo configura un personaje secundario en la arremetida y el arma que maneja cumple un propósito para el que no fue en principio creada, ambos rasgos refuerzan el alcance del daño, que cobra dimensión al pensar en las herencias identitarias que son capaces de dejar aquellos personajes de mayor peso simbólico. El tatarabuelo también toma su parte del botín, que remite –como señala Kohan (2000) a propósito del enlace entre dictaduras recientes y genocidios pasados– al secuestro de criaturas con el consecuente robo de sus identidades. En este caso el cruce con la etnicidad acaba en el chineo o criadazgo, práctica de reducción a servidumbre habitual en Argentina.

A pesar de que no se evidencia en los estudios clínicos, la mujer es diagnosticada con "amnesia retrógrada" (Maliandi, 2021: 74) debido a sus síntomas. Asiste a diversas terapias con las que se siente incómoda y no parecen ayudarla, hasta que un sueño habilita el punto de fuga que desencadena otro orden en el relato:

Todo lo veía por primera vez. Todo me sorprendía: un mantel, unos cubiertos, un pájaro enjaulado. En otra habitación sonaba un piano. Tenía los pies metidos en unos botines acordonados. No reconocía el vestido que llevaba puesto ni reconocía mis manos, que eran muy morochas. [...] Según Mónica desperté de la siesta hablando *completamente en otro idioma*. (Maliandi, 2021: 100-101; subrayado original)

A partir de entonces, los elementos extraños del relato comienzan a dar forma a la recuperación de la historia que obsesionaba a esta escritora cuando el colapso del habla la sorprende. Ese idioma *completamente otro* no pasará de golpe a la vigilia en la forma del significante, pero sí en el recuerdo hecho cuerpo, en la memoria transmigrada de la niña hacia esta mujer: "Voy a decirles cómo son los olores de los cuerpos transpirados bajo los uniformes y de la tierra cuando se moja. Cómo es el grito del jabalí, el silencio de la llanura antes de la embestida" (Maliandi, 2021: 108).

Entre el silencio de la banda y el grito de la niña que lanza el mandato en aquel sueño hospitalario (valga el doble sentido) habita un trauma. Esa herida duradera impregna como una metonimia el devenir de la historia: la mujer finalmente comienza a hablar en lengua qom y el diagnóstico deriva en una xenoglosia. En nuevos sueños sigue reapareciendo el trauma: en uno vivencia el llano incendiado; en otro, la niña qom es ya una anciana y dirige la batuta en la escuela, como quien exige reponer una historia silenciada.

La protagonista trabajaba a partir del archivo familiar cuando se produce su amnesia, como si el síntoma manifestara la cancelación que el relato opresor realiza sobre cualquier otra perspectiva; solo de un modo brutal, la otra voz puede ir encontrando espacio para hacerse oír. Aquí, el trabajo de memoria especulativa que venimos postulando subvierte también la herencia encarnada en la memoria familiar: es la niña quien ordena el habla y desarma el discurso del "prócer", su verdugo. Su frágil presencia se cuela entre los recuerdos

familiares, horadando el olvido a través de varias generaciones. Desde el lugar marginal de servidumbre ancla en la conciencia de la narradora, dispuesta a indagar aquella historia y devolverle un cuerpo que le preste voz. Aunque los materiales documentales que incorpora la narración nunca son explícitos, es ese resto anónimo el que habilita la reconstrucción de otro relato.

La masacre de Napalpí, mencionada hacia el final de la novela (Maliandi, 2021: 126), fue finalmente declarada crimen de lesa humanidad en 2022, tras una larga lucha que Juan Chico (2016) no llegó a ver concluida. Una parte fundamental de las pruebas la ofreció el recuerdo de una niña sobreviviente, Rosa Grilo, ya una anciana de 114 años en el momento de brindar testimonio. En las narrativas que toman por centro al Chaco, el denominador común de la muerte violenta y silenciada se viene haciendo presente de diversos modos: mediante el sueño, las apariciones, las patologías psíquicas, el odio contenido que implosiona, la sordidez que deja la masacre una vez que el fuego cesa. De los regímenes de terror a los genocidios en democracia y los terrorismos de Estado, la literatura viene a dar cuenta de que es imposible enterrar todo resto y que no es posible consumar el olvido del daño. Poner palabras a la masacre es un modo último, ínfimo, de reparar hacia el futuro.

Reviro y resurrección: los mbyá

Por último, el trabajo de Marina Closs en *La despoblación* remite al archivo jesuítico, en especial a *La conquista espiritual del Paraguay* (1639), de Antonio Ruiz de Montoya, y a *Historia de la conquista del Paraguay*, *Río de la Plata y Tucumán*, de Pedro Lozano (1873-75), así como a una obra capital del legado guaraní, *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá* (1959), de León Cadogan. El personaje histórico Ruiz de Montoya y su compañero Simón Masseta ("Antonio" y "Maceta" en la novela) formaron parte de la Orden en las reducciones del Guairá por los complejos años treinta del siglo XVII,

y padecieron -tal como recoge la ficción- el acoso permanente de los mamelucos que se disputaban el dominio de esos territorios. En este caso, el desborde que rasga la mímesis se produce por un efecto "Pierre Menard": en el trabajo de reescritura de los hechos que se narran, el contraste entre el contexto de producción de aquellos documentos jesuíticos y el de esta novela pone en contradicción a su vez los disímiles contextos de recepción, abriendo un punto de fuga; si los escritos de Ruiz de Montova apelaban a hechos sobrenaturales, en el siglo XVII no generaban una fisura en el verosímil como la que producen en el presente. No obstante, la vuelta de tuerca que termina de enroscar esta contradictio in terminis está dada por el cruce de relatos, ya que *La despoblación* recrea la rebelión de Oberá ("Overá" en la novela, en un nuevo corrimiento ortográfico que disloca la referencia), narrada por Martín del Barco Centenera en el canto vigésimo de su poema histórico La Argentina o la conquista del Río de la Plata (1836). También Melià recoge el caso:

La rebelión de Oberá –el resplandeciente– hacia 1579 puede considerarse como un paradigma de lo que fueron muchos de los movimientos de liberación guaraní.

Oberá decía que era hijo verdadero de Dios, nacido de una virgen, encarnado para la liberación de su pueblo. Su hijo Guyraró era su pontífice, "con cargo de que fuese borrando los nombres que a toda su nación habían impuesto los cristianos, y confiriéndoles con nuevo bautismo, nuevos nombres según sus antiguos ritos" (Lozano 1873-75, III: 212). Los guaraní de Oberá cantaban y danzaban durante días y días. Pero no era solamente la danza ritual la que hacían revivir para oponerse a la dominación española que había llegado imponiendo otra religión. Para marcar su reacción contra el sistema colonial y sus novedades económicas, la gente de Oberá llegó a hacer "sacrificio de una ternera... hasta que reducida a cenizas, las esparcieron al viento, queriendo significar con esta supersticiosa ceremonia que como la ceniza se disipaba por el aire, así habrían de acabar ellos a todos los cristianos". (Lozano 1873-75, III: 223)

Por desgracia, el movimiento fue dominado, los indios se rindieron y "se fueron reduciendo a servir a sus encomenderos". (Ibid.: 229). (Melià, 1997: 174-175)

Como puede observarse, hay un salto temporal entre esta rebelión y la presencia de Ruiz de Montoya y Masseta en la Compañía, que acaban integradas y solapadas en la ficción. Pero lo más interesante es lo que ocurre en los pliegues discursivos. Porque si leídos desde el presente los hechos que la novela narra la aproximan al género maravilloso (inmaculadas concepciones, levitaciones, reencarnaciones, apariciones, visiones místicas, resurrecciones), no eran leídas de este modo en el siglo XVII. Aun más ruidoso es el hecho de que las afirmaciones mesiánicas de Overá no resultaran verosímiles al interior de la Compañía, a pesar de los paralelismos trazados entre mito, religión, fe y creencias:

—La madre de nuestro Pai —replicaba un guaraní— era una niña cuando estaba armando lazos para cazar perdices tataupa. Un día, en uno de ellos cogió una lechuza. La ató, para que sea un animal. Luego quiso darle de comer grillos, pero la lechuza no agarró. Tampoco comió mariposas, sólo costras secas de mbeyú. Todas las noches, la niña hacía dormir a su ave a la cabecera de su hamaca. El ave golpeaba suavemente a su dueña con las alas. Así, hasta que la niña quedó embarazada.

Maceta y Antonio escuchaban atentamente las historias de los guaraníes y, en todas, creían reconocer alguna referencia al altar cristiano:

—¡La lechuza es el espíritu! —Maceta se iluminaba—. La niña es Nuestra Señora durante su primera infancia. ¡El embarazo es la encarnación! (Closs, 2022: 20)

En el epílogo, aguarda un milagro que cualquiera de las voces que recoge la novela querría amparar: el baile, el canto y la desordenada marcha que escapa de una vida fatigosa persuaden multitudes. Con distinta metodología y propósito, la transculturación se produce de

una mitología a la otra y en la misma materialidad de la novela. En el Guairá del siglo XXI, la memoria especulativa encuentra un cauce generoso porque cuenta con el legado de una realidad viva: a pesar de la presión ejercida por el avance de los regímenes de dueñidad (Segato, 2016) sobre los territorios, aún conviven culturas que pudieron integrar en diverso grado la herencia guaraní a la evangelización cristiana. Los relatos que operaran como un desborde a la luz del pensamiento jesuita, que buscaron ser reabsorbidos en el marco de la ortodoxia, en el presente son leídos de manera conjunta con los misionales bajo la lógica verosímil de un realismo mágico.

Memoria especulativa: algunas conclusiones

Si algo caracteriza la presencia de las culturas asediadas y arrasadas en estas narrativas es, precisamente, la conciencia de su desaparición, del genocidio físico y también cultural, como ocurrió con el pueblo selk'nam. O, cuanto menos, como en el caso de los mbyá, la pérdida de su *tekoha*, el espacio donde se desarrolla el modo de ser y estar, donde se dan sus condiciones de posibilidad (Melià, 1997: 105-107); algo muy similar ocurre a los qom frente al brutal desmonte chaqueño. Ante estas circunstancias, la literatura fue aproximándose de diversos modos, a veces por etapas, a la representación de estas culturas, aunque, como dijimos, primó el punto de vista exógeno; así ocurrió, por ejemplo, tanto con el indianismo como con el indigenismo (Alemany Bay, 2013).

En este sentido, las narrativas aquí trabajadas toman el legado del neoindigenismo, que en sus diversas modalidades asumió el compromiso de correrse del prototipo para ensayar la construcción de una voz sin el sesgo de la "otredad". No obstante, el aporte fundamental de esta vuelta literaria sobre las culturas oprimidas es la apuesta por recomponer desde los restos, las ausencias y los vacíos, echando mano de la potencia que la ficción especulativa ofrece ante la angustia del presente. Cuando la mímesis sofoca y es vital

proyectar otros modos de lo posible ante un daño que se presenta irreversible, la ficción echa mano de todas sus herramientas para abrir un orificio por donde regenerar el deseo. En el hain, la amnesia retrógrada o la caminata y el canto en marcha hacia una Tierra Sin Mal, pasado y futuro se complotan como un modo de esquivar los caminos de la muerte y el olvido.

Bibliografía

- Alemany Bay, C. (2013). "La narrativa sobre el indígena en América Latina. Fases, entrecruzamientos, derivaciones". En *Acta Literaria*. Nº 47, II Sem., pp. 85-99.
- Bridges, L. (1951) [1948]. El último confín de la Tierra. Emecé Editores.
- Brizuela, L. (2011). Los que llegamos más lejos. Alfaguara.
- Cadogan, L. (1992) [1959]. Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá. CEPAG-CEADUC.
- Chapman, A. (1989). Fin de un mundo. Los selk'nam de Tierra del Fuego. Pehuén Editores.
- _____. (2009) [2002]. Hain, Ceremonia de iniciación de los Selk'nam de Tierra del Fuego. Pehuén Editores.
- Chico, J. (2016). Las Voces De Napalpí Lvillaxaco Ye Napalpi. ConTexto.
- Closs, M. (2019). Álvar Núñez: trabajos de sed y hambre. ConTexto.
- _____. (2022). La despoblación. Blatt & Ríos.
- Combès, I. (2023). Etnografías Pretéritas del Chaco Boliviano. El País.
- Demitrópulos, L. (1981). *Río de las congojas*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Di Benedetto, A. (1956). Zama. Ediciones doble p.

Dobrizhoffer, M. (2019) [1784]. *Historia de los abipones*. Vol. 1. ConTexto.

Gallardo, S. (1971). Eisejuaz. Sudamericana.

______. (2016). *Macaneos: las columnas de Confirmado (1967-1972)* (L. De Leone, comp). Winograd.

Gamerro, C. (2021). *La jaula de los onas*. Alfaguara.

Gusinde, M. (1991). Los indios de Tierra del Fuego. Centro Argentino de Etnología Americana.

Kohan, M. (2000). "Historia y literatura: la verdad de la narración". En Drucaroff, E. (coord.). y Jitrik, N. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina: vol. 11. La narración gana la partida*. Emecé, pp. 245-259.

Kurlat Ares, S. G. (2002). "La utopía indígena en la literatura argentina de la última década: el caso de *Ema, la cautiva* de César Aira". En *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*. Nº 5. Visita 20 de febrero de 2023 https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/kurlat.html

Lozano, P. (1873-75). Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán. 5 vols. Casa Editora "Imprenta Popular".

Maliandi, C. (2021). La estirpe. Mondadori.

Melià, B. (1997) [1986]. El guaraní conquistado y reducido. Ensayos de etnohistoria. CEADUC-CEPAG.

Mujica Lainez, M. (1950). Misteriosa Buenos Aires. Sudamericana.

- Pérez Gras, M. L. (2020). "Eisejuaz: el solitario camino de un héroe incomprendido". En *Gramma*. N°8. Visita 20 de febrero de 2023 http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431010/index.html
- Pons, M. C. (2000). "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica". En Drucaroff, E. (coord.). y Jitrik, N. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina: vol. II. La narración gana la partida*. Emecé, pp. 97-II6.
- Ruiz de Montoya, A. (1989) [1639]. La conquista espiritual del Paraguay hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias de Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape. Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana.
- Saer, J. J. (1983). El entenado. Folios Ediciones.
- Segato, R. (2016). La guerra contra las mujeres. Traficantes de Sueños.
- Viñas, D. (2013) [1982]. *Indios, ejército y frontera*. Santiago Arcos Editor.

Frontera y desborde en *Las* aventuras de la China Iron (2017), de Cabezón Cámara, y *Las cautivas* (2021), de Tenconi Blanco

María Laura Pérez Gras (CONICET-UBA-USAL)

Introducción a las cautivas contrahegemónicas del siglo XXI

En este trabajo, nos interesa el viraje sufrido en los últimos años por las escrituras del cautiverio¹, que pasaron de ser instrumentos de propaganda al servicio de la conquista, como los relatos de viajes a nuevos territorios en general (Pratt, 2008: 10-40), a ser artefactos de resistencia y denuncia de formas de sometimiento desde una perspectiva contrahegemónica.

Nuestra propuesta es centrarnos en dos textos recientes en relación con la serie de la literatura de cautiverio que los antecede²: la novela

I A estas escrituras pertenecen los relatos de cautivos históricos de primera mano, los relatos de cautiverio indirectos o mediados, las crónicas, las leyendas y, por último, la literatura de cautiverio de corte ficcional.

² Como botón de muestra, podemos mencionar el poema La Cautiva, de Echeverría las numerosas versiones del mito protonacional sobre Lucía Miranda, Una excursión a los indios ranqueles, el Martín Fierro, "La historia del guerrero y la cautiva", de Borges, El entenado, de Saer; un

Las aventuras de la China Iron (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, y la obra de teatro Las cautivas (2021), de Mariano Tenconi Blanco, bajo la hipótesis de que ambas profundizan radicalmente esta tendencia contrahegemónica a través de la deconstrucción del discurso civilizatorio y patriarcal por medio de la parodia y del desborde en determinados elementos que analizaremos a continuación: el espacio y los personajes.

Frontera y desborde en la construcción del espacio

Desde sus primeras descripciones literarias, el espacio pampeano-patagónico fue considerado un territorio que había que conquistar y poblar. En este sentido, en el libro *Un desierto para la nación: la* escritura del vacío (2010), Fermín Rodríguez afirma que los discursos sobre el "desierto" son performativos: nombrarlo implica realizarlo. Durante el siglo XIX, lo que estaba más allá de la frontera interior con las comunidades originarias suponía una amenaza, pero también encerraba un deseo de apropiación de ese territorio. Esta ambivalencia se encuentra en los textos del canon decimonónico que colaboraron para la conformación de los imaginarios sobre el "desierto". Ya en La cautiva, de 1837, y en la "Advertencia" que la introduce, Echeverría mostraba la capacidad performativa de los textos respecto de ese espacio desconocido, inexplorado, que era necesario llenar de sentido. Mientras el poema lo describe como el hábitat natural donde moran seres salvajes, hasta el punto de identificarlos con animales que gruñen y braman en lugar de hablar, el prólogo exalta ese territorio como "nuestro más pingüe patrimonio" (Echeverría, 2004: 8), no solo por su valor simbólico, sino por su potencial económico. Para que esa tierra diera frutos, primero debía ser vaciada y vuelta a ocupar: es decir, debía ser penetrada y fertilizada.

grupo de novelas de escritoras mujeres publicadas todas en 2005, entre las que se destaca *Finisterre*, de Ma. Rosa Lojo; y tres relatos narrados por los cautivos mismos (Bourne, Guinnard y Avendaño) que fueron objeto de la tesis de Doctorado, titulada *Relatos de cautiverio* (2013).

Del *locus tenebrosus* del que no se sobrevive en el poema echeverriano, pasamos al *locus eremus* sarmientino, para siempre construido en *Facundo*: "El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión; el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana" (Sarmiento, 2018: 15), de lo que se desprende que los aborígenes están por fuera de la categoría de lo humano. Y así lo confirma a continuación: "Al sur y al norte acéchanla los salvajes, que aguardan las noches de luna para caer, cual enjambre de hienas, sobre los ganados que pacen los campos y en las indefensas poblaciones" (Sarmiento, 1965: 16).

Sin embargo, en pleno siglo XIX, hubo quien dio el salto físico y utópico de cruzar la frontera y adentrarse en territorio indio: Lucio V. Mansilla. En *Una excursión a los indios ranqueles* (1967), el autor construye un *locus amoenus* a partir de su descripción de Tierra Adentro. Para ejemplo alcanza el inicio del "Epílogo": "El sol no comenzaba aún a disipar el cristalino rocío, que una noche serena había depositado sobre la agreste alfombra de la Pampa y ya galopábamos aprovechando la fresca de una lindísima mañana de abril" (Tomo II: 196).

En este sentido, en las dos obras recientes que aquí nos ocupan, identificamos una nueva carga de trasgresión frente a aquel desierto hegemónico del siglo XIX: tanto en *Las aventuras de la China Iron* como en *Las cautivas*, encontramos la construcción de un *locus eroticus*. Y aunque existen antecedentes de la tendencia a erotizar lo exótico—desde alguna versión de la historia de *Lucía Miranda*, sobre todo la de Rosa Guerra (1860), hasta *Indias Blancas* (2005), la saga *bestseller* de Florencia Bonelli—, en estas obras recientes, el movimiento se completa y se desborda.

En la "nueva narrativa argentina" (NNA), delineada por Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011), el espacio ideológico del "desierto" decimonónico es reemplazado por una "intemperie" opresiva, porque la "vacuidad en una parte significativa de los nuevos escritores es política y siniestra" (2006) y, en lugar de la misión civilizatoria de la conquista, pasa al primer plano la crisis institucional actual.

Esa vacuidad intentó ser llenada, históricamente, desde la perspectiva hegemónica, tal como lo explica Szurmuk:

Los espacios imaginarios coloniales se describían metafóricamente en fantasías eróticas masculinas: penetración, violación, mujeres desnudas y disponibles. La metáfora del esquema imperial se materializa en un acto de penetración y subyugación; poblaciones enteras reciben el mismo trato de las mujeres sobre cuyos cuerpos se lee y se escribe. (2007: 85)

En cambio, en Las aventuras de la China Iron, los "golpes del dolor de la vida en la intemperie" (2017: 25) se suavizan dentro del refugio del carro-hogar-mundo al que la inglesa Elizabeth invita a la protagonista para enseñarle los placeres de la civilización. Desde esa carreta, con la que "Inglaterra" ingresa en el "desierto", se amplía el horizonte de la Tierra Adentro, y la China, ahora Josephine Star Iron, descubre de dónde es oriunda en realidad. En este sentido, el vínculo entre las mujeres invierte el choque histórico entre los hombres. Inglaterra representaba el imperio, y su forma de avanzar sobre los territorios fue históricamente patriarcal, a través de la penetración del poder del rey y de la explotación ejercida en las colonias y en los cuerpos de los nativos. En cambio, Liz trae los dones femeninos del cuidado, la nutrición y la educación, más las bellezas y delicias de su cultura, y se los ofrece a la China sin esperar nada de ella. El intercambio es genuino y favorece es florecimiento mutuo. El erotismo está puesto en las telas, las especias, los cuerpos; también en el deseo de autoconocimiento.

Además de quebrar los marcos o límites de lo hegemónico y patriarcal, Cabezón Cámara forma parte de la lista de escritores de la NNA que disuelven la antinomia "civilización y barbarie"; no porque nieguen la existencia de una o de otra categoría, sino porque no las consideran contrapuestas. Contamos con el concepto de "civilibarbarie", acuñado por Drucaroff, para denominar este cambio de percepción (2011: 477), que revela que, donde parece hallarse la

civilización, convive la barbarie. El tratamiento del espacio en la novela sale por la tangente de la dicotomía entre ciudad y campo/desierto hacia el río, para configurar el lugar donde se pueda vivir por fuera de esas coordenadas ideológicas y abrirse a lo utópico³.

Ambos cronotopos, el desierto y el río, aunque diferentes en sus valoraciones, fueron espacios de la *desmesura* en el imaginario del siglo XIX: el desierto, esa llanura inabarcable y monótona, que tradicionalmente encontró su símil literario en el mar, por su vastedad y vacío, su *intemperie*; y el río o el delta, en su red de canales de agua e islas, por su exuberancia, su vitalidad y riqueza naturales. Gabriela Cabezón Cámara ha conseguido hacer del desborde una marca personal en su escritura a lo largo de toda su obra; y en esta novela, en particular, la desmesura de los cronotopos del desierto y del río decimonónicos resulta ser especialmente funcional a su estilo narrativo.

La dicotomía sarmientina "civilización y barbarie" se ubica espacialmente en el trazado de una cartografía del territorio nacional que halla su correlación en el par binario ciudad y "campaña pastora", tal como aparece en *Facundo* (Sarmiento, 2018: 89), o en "la ciudad y el desierto" (Sarmiento, 2018: 91). Tanto la ciudad como el "desierto" tienen para la NNA un valor cargado de ideología hegemónica y, por esta razón, son los escenarios adecuados para la distopía.

³ En su teoría hermenéutica, Paul Ricoeur (2001) explica que la ideología es la construcción simbólica que legitima la relación con el poder vigente y asiste a la construcción de la propia identidad y que, en cambio, la utopía es la proyección idealizada y subversiva respecto del poder vigente, motivada a partir del encuentro con lo Otro o con lo posible. De estos conceptos, surgen otros como los de "imaginación reproductiva" e "imaginación productiva". La primera –propia de las ideologías– "reproduce" o retoma imágenes ya existentes en la comunidad; la segunda –propia de las utopías– genera o crea imágenes nuevas para la cultura del autor.

La China Iron transita varios espacios del lado de la barbarie por haber crecido cautiva. No es casual que la novela se divida en tres partes, que se titulan: "El desierto", "El fortín" y "Tierra adentro".

De todos modos, el anhelo de cambio lleva a la protagonista y a su creciente grupo de pertenencia a querer irse del "desierto", porque toman conciencia de que habitan del lado de la carencia, el vacío, la ignorancia y el abandono. Pero tampoco optan por irse a la ciudad, porque a ese espacio no le irá mejor en el futuro que imaginamos desde este presente de capitalismo salvaje. Entonces, el grupo decide salir por la tangente para poder correrse del mapa dicotómico y, así, elige trasladarse al río.

Encontrar en el pasado un espacio que no hubiera sido escenario de traumas nacionales identificables en la narrativa actual constituye un claro avance hacia la posibilidad de una narración utópica.

A diferencia del "desierto", ambivalente, el espacio de los ríos del Delta de la cuenca del Plata y sus islas conformó, ya en el siglo XIX, un cronotopo de signo positivo que inspiró la primera literatura especulativa nacional en clave utópica. Desde la oda "Al Paraná" (1801), de Lavardén, en adelante, la literatura manifestó –especialmente en el contexto positivista y fisiocrático decimonónico- la idea de promesa de un futuro mejor asociada a la actividad de las regiones fluviales y, en particular, al Delta de la Cuenca del Plata. Sarmiento colaboró en la consolidación de este imaginario idealizado sobre el río y sus islas con los artículos compilados en El Carapachay (1913), donde construyó una visión sobre el futuro económico de la región, con la mira puesta en un modelo de país agroproductor y exportador. Además, en Argirópolis (1850), arremetió contra la supremacía de Buenos Aires y el control absoluto de Rosas sobre la provincia, con el proyecto de fundar los Estados Confederados del Río de la Plata, que abarcarían también al Uruguay y Paraguay, con la isla Martín García, situada en la entrada del Río de la Plata de manera equidistante de estos territorios, como la nueva Capital de los Estados. Esta

proyección sarmientina fue una verdadera utopía, un no-lugar, por inexistente y, a la vez, por imposible. Asimismo, *El Tempe Argentino* (1858), de Marcos Sastre, hizo sus aportes a esta construcción del espacio del río.

Por su parte, Darko Suvin define la utopía como una construcción verbal que ostenta la representación de estructuras sociales en configuraciones imaginarias, donde las relaciones humanas se organizan bajo principios más justos, y esa perfectibilidad está basada en una hipótesis histórica alternativa (2010: 383).

En la novela, estas mejoras se hacen evidentes en la descripción de una comunidad desarrollada y organizada a orillas del Paraná. Se trata de un ejemplo de comuna autogestionada hasta el extremo de estar desconectada del Estado, de su control y de su poder. Se vuelve una célula autónoma, en perfecta armonía con la naturaleza y con sus propias formas en los vínculos, las estructuras familiares, el empleo del tiempo y los usos del espacio. Allí, lo íntimo se libera del control de lo político y se desestructura, se humaniza.

La tatatina impone una forma de quietud: apenas calentamos agua para hacernos nuestros mates y nuestros tés, si doramos los choclos para los chicos, nuestro mitã, que suelen saber quiénes son sus padres pero viven con todos, todos los cuidamos y ellos van y vienen de ruka en ruka aunque tengan sus cosas en alguna en especial. Nosotros mismos vivimos así [...] con mis hijos y los suyos y esto de escribir que se nos ha dado: duermo con mis amores yo, vamos con Estrella después de fumar o beber las hierbas que cultivamos. (Cabezón Cámara, 2017: 179)

Asimismo, en *Las cautivas*, de Tenconi Blanco, la intemperie es un personaje más. En ella, la frontera entre civilización y barbarie se confirma como lo que Mary Louise Pratt ha denominado "zona de contacto" (Pratt, 1996: s. p.), en el sentido más plurívoco: además de ser una línea imaginaria de escisión, la frontera interétnica es el

espacio geográfico de interacción y transculturación entre grupos de características disímiles, "con frecuencia en el contexto de una relación de colonialismo" (Pratt, 1996: s. p.). Allí existe un intercambio cultural y comercial insospechadamente dinámico que muchas veces se lleva a cabo por medio de la fuerza, como sucedía en el caso de los malones y de la toma de cautivos por parte de los indios y con los constantes avances militares sobre los territorios indígenas por parte de los blancos. En la zona "de contacto" que encontramos en *Las cautivas* se realiza un intercambio cultural y lingüístico (Pratt, 2008: 7-8), pero también —y sobre todo— erótico y sexual.

A lo largo de la obra de teatro, observamos una progresión respecto de la construcción de este espacio como zona de contacto. En rigor, en el monólogo de apertura de Celine, la francesita cautiva marca la construcción del espacio de Tierra Adentro desde la perspectiva del europeo, en la que lo inconmensurable, por "grande" o "enorme", se interpreta como "terrible".

Ellos van. *El espacio es grande*. No hay nada que los ablande. Es la tribu errante sobre potro rozagante, cuyas crines altaneras flotan al viento ligeras. Un feroz indio me lleva en su feroz caballo. ¡Me desmayo! ¡Soltadme por favor! ¡Auxilio! No entiende el francés, no entiende el castizo, ¡qué indio chorizo! No entiende razón. Y ahora apoya su lanza en mi corazón. Ellos van. *El espacio es enorme*. No hay nada que los reforme. ¿Adónde van? ¿De dónde vienen? ¿De qué su gozo proviene? ¿Por qué gritan, corren, vuelan, clavando a lo bestia la espuela? Ellos van. *El espacio es terrible*. No hay nada que los recalibre. ¿Adónde van? ¿Adónde me llevan? (Tenconi Blanco, 2021, parlamento I; los subrayados son nuestros)

El deseo de no estar en el lugar de la barbarie es lo que concentra la fuerza de este primer monólogo, pero la fuga se verbaliza en el absurdo y la hipérbole, puesto que, en lugar de plantearse hacia otro espacio posible, se plantea directamente hacia otro planeta: Y yo de pronto imagino que me voy. Que huyo de este páramo de tierra y bosta. Imagino que una nave espacial desciende sobre la monótona e inmunda planicie y que una luz me traga y que subo a esa nave que me rescata y que me lleva a un planeta bien lejos de aquí. (2021, parlamento I; los subrayados son nuestros)

Una vez que la india Rosalila y Celine se dan juntas a la fuga, el movimiento hacia el río parece inevitable. El contraste entre la monótona llanura y la promesa utópica del río también se manifiesta desde el desborde del lenguaje y sus recursos:

Mañana, planicie. Mediodía, planicie. Tarde, planicie. Noche, planicie. Contranoche, planicie. Y nosotras, Elegida y yo, seguimos cruzando a caballo la nación. Llueve, planicie. Sol, planicie. Helada, planicie. Escarcha, planicie. Lluvia de nuevo, planicie. El camino es un espanto de repetido. Cansadas y hambrientas avanzamos, siempre. Juntas, siempre. Más de pronto aparece un amplio río de suave verdor y pródiga abundancia. Decido que mejor detenernos, darle de beber al caballo, pescar, asar la pesca. Bajamos. Yo me echo a reposar bajo un árbol. Elegida solita lleva al caballo a beber. (2021, parlamento III)

En la obra de teatro, la desarticulación del mapa decimonónico es más desbordada aún que en la novela que nos ocupa:

Desnudas, desplegamos el mapa sobre el suelo y señalamos direcciones. Qué bufones. Noto que Atala no tiene idea de dónde está y le da lo mismo la Santa Fe de la Veracruz que el Tucumán. Yo elijo nuestro destino: la Banda Oriental. Pongo mi mano sobre la pequeña nación. Ella pone su mano sobre mi mano, y me empieza a besar. Con la otra mano me empieza a tocar. Me acuesta boca arriba sobre el mapa, y yo abro las piernas, así: la derecha en el Alto Perú y la izquierda en el Brasil. (2021, parlamento IV)

El vínculo erótico desarma los imaginarios sobre el territorio: "Después ella me monta —apa— como si yo fuera su caballo y —apa— juntas cruzamos el desierto de ficción —apa— dibujado en nuestro mapa. Pero aquí no hay desierto porque estamos todas mojadas" (2021, parlamento IV).

La utopía sobre el río parece darse: "La sonrisa de Dios. Un río de salvaje primavera. Yo estoy recostada a la vera del agua, debajo de un ombú" (2021, parlamento V). Sin embargo, habrá todavía una prueba más: será Celine, esta vez, la que tendrá que rescatar a Rosalila. Cuando llegan a la Banda Oriental, el río se vuelve a convertir en el espacio utópico en su propio desborde:

Muy pronto llegamos a un río, otro río, un río oscuro y grande que parece un mar. Es el río más maravilloso de todos cuantos yo vi. El agua es plata que se mueve y tiembla. El agua es plata que se mueve y tiembla. El río aprieta la plata de su ser. (2021, parlamento VI)

Y aunque la tragedia de la muerte irrumpe en la historia, el espacio del río llega a ser la utopía máxima: el paraíso.

Frontera y desborde en la construcción de los personajes mediante la parodia

Al estudiar los relatos de cautiverio escritos por cautivos históricos en territorio argentino, comprendemos la compleja red de relaciones de poder entre blancos e indios durante el siglo XIX, y la mirada hegemónica del "mundo civilizado" (Norteamérica, Europa, criollos letrados) sobre los territorios indios de las pampas y la Patagonia. En estos textos, podemos identificar determinados personajes o actantes, y patrones de relaciones o esquemas actanciales: el personaje cautivo, en general, protagonista; el opresor, preferentemente indio; la "escena de la llegada" o el encuentro con los Otros; la violencia y el sometimiento físicos; los sufrimientos y las carencias permanentes;

los deseos de huida o salvación; el choque entre culturas; la adaptación forzosa al medio; la descripción de las costumbres de los Otros desde parámetros propios; a menudo, el episodio de la fuga; algunas veces, el final trágico del cautivo; otras, la elección de permanecer entre los indios; pocas, el rescate.

En los procesos paródicos de las obras que aquí nos ocupan, estos esquemas se trastocan o, incluso, se invierten. *Las aventuras de la China Iron* es principalmente la parodia de un texto canónico del siglo XIX, y esto le permite incursionar en los aspectos silenciados en su original. El hipotexto más evidente es la obra *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, en sus dos partes: *La ida* (1872) y *La vuelta* (1879). La parodia central está dada en la invención de la historia del personaje femenino desde una perspectiva de género en la figura de la mujer del gaucho Fierro, a la que se dedicaron tres escasas estrofas en el texto original de José Hernández (1992: vv. 1057-1074). La China es ahora la protagonista de la novela, que narra en primera persona y cuya voz va adquiriendo mayor autoridad a lo largo de la diégesis. En una operación similar a la que hace Borges en sus cuentos "El fin" o "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", la autora busca contar una parte de la historia supuestamente omitida en el poema original.

En rigor, Cabezón Cámara concreta la misma operación contrahegemónica que realizó José Hernández en la primera parte de su poema paródico de la payada gaucha: la denuncia del abuso y la persecución de las minorías étnicas en el conflicto de la frontera interior. En su parodia de la parodia, Cabezón Cámara profundiza, en el tratamiento de las otras minorías que también fueron víctimas de ese proceso: las mujeres y los niños. La novela ofrece la posibilidad de reconstruir la infancia de la China Iron desde la memoria de la narradora autodiegética y de descubrir, junto a ella y en su propia voz, la identidad que le negaron durante el cautiverio y la sexualidad que le arrebataron al hacerla madre tan joven por medio de la violencia.

La pulsión utópica también se da, según Drucaroff, en la búsqueda de otro "orden de los géneros" (2011: 286), en obras que reivindican:

[...] el saber en la experiencia corporal semiótica femenina y la inteligencia de los puntos de vista diferentes y novedosos que pueden aportar las mujeres de su mirada y sus astucias y sus formas de sobrevivencia, de sus condiciones de existencia social, en las que el cuerpo está desmesuradamente valorado (y degradado), puede surgir un conocimiento políticamente necesario. [...]. De estas novelas puede hilvanarse una crítica política del sexo y el amor, junto al profundo deseo [...] [de] reivindicar y hacer justicia con las oprimidas. (Drucaroff, 2011:286-287)

A pesar de que Drucaroff habla aquí de otras novelas, lo citado se aplica cabalmente a la obra de Cabezón Cámara. En ella, se revisa el lugar de las mujeres en ese universo de la frontera interior, narrado o cantado, hasta aquí, exclusivamente por hombres, tanto autores como personajes.

Nos dice Josefina Ludmer⁴ en *El género gauchesco*: "La actividad fundamental de la parodia es la ruptura o la ampliación de marcos y límites" (Ludmer, 2012: 130). Y esto es lo que hace Cabezón Cámara al ampliar el universo de personajes con voz, cuerpo y deseo propios, es decir, como sujetos de derecho, antes invisibilizados en el universo decimonónico. No solo aparecen la China y la inglesa, que la "conquista", como seres deseantes y disidentes de los roles hegemónicos; el gaucho Rosario y el propio Martín Fierro ofrecen, a su vez, una versión *queer* del machismo gauchesco de antaño, que tiene como antecedentes e hipotextos el cuento "El amor" (2015), de Martín Kohan, y el poema "Moreira" (1987), de Néstor Perlongher.

En definitiva, los roles del esquema actancial del cautiverio se trastocan y desbordan: la protagonista no sufre violencia al entrar en

⁴ Un guiño a los lectores de esta parodia es que uno de los tantos nombres que Cabezón Cámara le da a la China Iron es el de Josefina o Josephine, en honor a Josefina Ludmer, cuyo apodo era "La China".

contacto con la otredad; ni con el poder del imperio; descubre el amor de la mano de quien podría someterla, y, en cambio, la libera del cautiverio y la ignorancia; ni con las comunidades originarias, que, en vez de cautivarla como lo habían hecho los gauchos, se suman a la caravana que va tras un territorio donde habitar en armonía. En lugar de la descripción de los padecimientos del camino, como el hambre y la sed, se nos muestra un mundo desbordante de abundancia y descubrimiento. Por último, los movimientos de permanencia o de fuga característicos de este tipo de historias se disuelven en la búsqueda de una forma de convivencia alternativa en un espacio común, donde es bienvenido incluso el propio Martín Fierro, ahora gaucho deconstruido, quien antes había comprado a la niña cautiva como esposa y, por lo tanto, ocupaba el lugar del oponente en el esquema actancial.

A su vez, en *Las cautivas*, encontramos un trastrocamiento similar de las relaciones de poder. Aquí también se parodian varios textos, pero el que más se explicita como hipotexto es la novela *Eisejuaz* (1971), de Sara Gallardo. Esta parodia se evidencia, sobre todo, en los soliloquios, entre místicos y eróticos, de Rosalila, quien llama a Celine "la Elegida" y se autodenomina "Mensajera", en clara parodia del vínculo entre el Paqui, "el mandado por el Señor", y Eisejuaz, "el comprado por el Señor", que debe protegerlo por el mandato divino que se le reveló en un sueño. El parlamento VI, de Rosalila, inicia con la frase central de la novela *Eisejuaz* copiada textualmente: "Un animal demasiado solitario se come a sí mismo". Con esta sentencia fatalista, se anuncian las muertes de los coprotagonistas en la novela, así como también las de las coprotagonistas en la pieza teatral.

Se trata de un encuentro entre opuestos, como si fueran dobles antitéticos que se atraen, hacia la muerte inevitable. Muchas veces el doble anticipa o representa la muerte en la literatura. Aquí, el desvío de lo que se espera de los personajes en el plano terrenal los arrastra hacia ese fin trágico. En ambos casos, hay una entrega total del personaje nativo frente al personaje blanco. En *Eisejuaz*, esto conlleva

una transformación mística. En *Las cautivas*, en cambio, aunque el lenguaje sigue siendo místico, está cruzado con vocablos soeces, lo que desborda el erotismo ya existente en las ascéticas metáforas del encuentro místico y mundaniza lo espiritual hasta lo escatológico.

En esta obra de teatro, también se trabaja un plano del absurdo y del humor, que en la novela de Gallardo no se despliega debido a la seriedad del tratamiento del tema de la transculturación del indio wichí atrapado entre dos religiones: la de su comunidad de origen y la de la misión protestante, que lo quiere evangelizar.

El desvío es seguido de desborde en la obra de Tenconi Blanco. Celine es tomada por la pasión de Rosalila y transformada también: al menos por un tiempo, hay una felicidad del contacto, de lo inmanente, de los cuerpos y de lo material, que, en *Eisejuaz*, nunca tiene lugar: "Me lamió como una perra. Me montó como una yegua. Nos corrimos como dos cerdas. ¿Cómo se dirá "Te amo" en idioma indio? No hay, ni hubo, ni va a haber nunca un amor como el de Atala y yo" (2021, parlamento IV).

En este sentido, destacamos la vuelta de tuerca *queer* que proponen las dos obras que aquí nos ocupan. Las mujeres y les homosexuales parecen descubrir y conseguir más libertades del lado de la "barbarie" que del de la "civilización", lo que contradice los discursos hegemónicos acerca del progreso de la humanidad bajo el régimen civilizatorio imperialista y patriarcal. Este discurso no solo es parodiado, sino destronado.

La literatura de cautivos tiene, históricamente, un especial tratamiento de la interacción entre las cuestiones de género y de alteridad. La mujer cautiva suele simbolizar el territorio en disputa entre ambas facciones: indios y europeos. No obstante, en la literatura de hoy resulta imposible o indeseado adoptar las metáforas de la penetración en el lenguaje de la conquista. Aunque Florence Dixie ya lo había hecho desde la narrativa de viajes, Eduarda Mansilla

puede considerarse como la primera en modificar este discurso en su versión de *Lucía Miranda* (1860), tan distinta a las anteriores⁵. La Lucía de Mansilla es la mediadora entre dos culturas: españoles y timbúes; pero también entre dos géneros: hombres y mujeres. Ella está casada y no traiciona el amor de su marido, ni el propio, y se resiste al sometimiento del cacique Siripo. Además, fomenta el diálogo entre culturas y colabora con la unión mestiza de Anté, una india que se convierte al cristianismo, y Alejo, un joven soldado español.

En la narrativa contemporánea, en cambio, hallamos novelas de corte histórico-sentimental, mayormente escritas por mujeres que no tienen la voluntad de deconstruir el discurso de la conquista y la colonia⁶. Son herederas de la novela rosa, y su función es lúdica como literatura de evasión⁷. En estos textos, encontramos muchos de los elementos heredados desde una postura monoculturalista en relación con la construcción de la imagen del Otro. Sin embargo,

⁵ Hubo muchas versiones posteriores a la original de la crónica de Ruy Díaz de Guzmán conocida como *La Argentina manuscrita* (1ª ed. Lisboa, 1602), como las de los jesuitas: Pierre François-Xavier de Charlevoix, *Histoire du Paraguay* (1756); José Guevara, *Historia del Paraguay*, *Río de la Plata y Tucumán* (1908); Pedro Lozano, *Historia de la Conquista del Paraguay*, *Río de la Plata y Tucumán* (1ª ed. 1755); y Nicolás del Techo, *Historia de la Provincia del Paraquay de la Compañía de Jesús*. (1ª ed. 1673).

⁶ Entre ellas, *Como vivido cien veces* (1995), de Cristina Bajo; *El revés de las lágrimas*, de Cristina Loza, y las ya mencionadas *Indias blancas*, e *Indias blancas*, el regreso del ranquel, de Florencia Bonelli, todas publicadas en 2005.

⁷ Un antecedente es la novela de Rosa Guerra, también titulada *Lucía Miranda* y publicada el mismo año que la de Mansilla, 1860, que se distingue en la construcción de la cautiva: Lucía no se vale de su cultura ni tiene un papel de mediadora. Su intención es permanecer fiel a su marido, más allá de sus íntimos deseos. Es un personaje más sumiso a los valores patriarcales; está todavía atado a la moral de la "perfecta casada", que no accede a los pedidos del cacique Mangora más por no quebrar el orden impuesto que por voluntad propia o un profundo amor hacia su marido. Su belleza será más ambivalente en este texto porque es provocativa y altera los espíritus, tanto los ajenos como el propio, aunque esto último no pueda expresarse abiertamente.

incorporan un ingrediente novedoso y opuesto a la mentalidad patriarcal en cuanto a la condición del género femenino en el contacto con el Otro: la erotización de signo invertido, puesto que es el indio el objeto del deseo de la cautiva. En estas novelas las protagonistas siguen sus instintos, hacen su voluntad, se animan a contradecir a las figuras masculinas, rompen con el decoro impuesto por la época y obedecen a sus impulsos eróticos. La entrada del placer del sexo femenino en el mundo de la heroína, como un ingrediente importantísimo en el encuentro con el Otro –generalmente, un indio que se ha prendado de ella o la ha raptado – desarticula el discurso de penetración de signo masculino propio de la conquista y la colonia.

Este mismo recurso fue también empleado en otras narraciones contemporáneas que sí tienen voluntad desmitificadora, incluso de pluma masculina, como en el cuento "El placer de la cautiva" (2002), de Leopoldo Brizuela, y en la novela *La lengua del malón* (2003), de Guillermo Saccomanno. La voz de la cautiva es escuchada y habla desde la realidad de su cuerpo, del que sigue siendo dueña. La capacidad de sentir y dar placer es un elemento de poder que la mujer descubre y utiliza, lo que invierte las relaciones de género y de poder desde el punto de vista patriarcal e incide en las relaciones con la alteridad: la cautiva puede ahora cautivar al Otro.

En las obras que estudiamos en este trabajo, desde la perspectiva *queer*, se suman otros desvíos y trastrocamientos a los ya señalados: hay una puesta en escena de travestismos, al estilo de las comedias de enredos palaciegos, en el medio de la pampa.

De semejante transculturación no cabe esperar sosiego sino el paso adicional hacia el otro lado que implica el travestismo: el vestido y las enaguas se truecan por las bombachas y camisas del inglés ausente, la trenza se desintegra en un corte al ras y la China Josephine Star Iron se asimila al "good boy" que merece un beso en la boca más próximo al "pecado internacional" que a la "costumbre inglesa" (2017: 39). El don toma entonces visos de trueque y, bajo

el trastocamiento general que acarrea el cambio, no hay sentido del género que no resulte revolucionado: el género identitario, el género literario, la tela de la ropa masculina que se presta menos a cubrir la desnudez que a fraguar una apariencia deseada. El cambio genérico se esparce por el relato: la gauchesca se metamorfosea en novela de aventuras y el baquiano Rosario, al sumarse al extraño cortejo compuesto por Liz, la China y el perro Estreya, resulta sometido a una multiplicación nominal cuyas variantes son todas femeninas: Rosa para la China, Rose para Liz. (Croce, 2020: 4)

En ambas obras, el exceso en el encuentro de los cuerpos llega a lo orgiástico. Los cuerpos individuales que participan en la orgía se convierten en un cuerpo colectivo. Pero, a diferencia de los rituales de comunidades ancestrales en que las manifestaciones del cuerpo están directamente relacionadas con la danza, como se ve en las saturnales griegas y los ritos del peyote en los indios mexicanos, donde se actúa sobre la base de la trascendencia de los impulsos fundamentales de la vida en un pasaje simbólico, aquí todo se desacraliza hasta lo soez: en ese contraste entre lo sagrado y lo mundano, aparece lo grotesco.

El lenguaje es el artífice de la torsión final desde las voces de los personajes en primera persona. En la obra *Las cautivas*, Rosalila –también llamada Mensajera o Atala– se expresa en un leguaje extrañado por una sintaxis alterada, el uso de perífrasis para nombrar lo que no se conoce, y cierta simpleza en las comparaciones de lo más complejo o elevado con el entorno natural y cotidiano. Estos son, en gran medida, los mismos recursos que Sara Gallardo emplea para crear la voz de Eisejuaz; pero, al extremarse, generan un efecto grotesco. Del otro lado, está Celine –o Elegida–, que debería hablar francés, su lengua de origen, y, en cambio, habla un español afectado, barroco, de construcciones rimadas que producen un efecto cómico por el abuso del recurso. Esto se puede percibir, por ejemplo, en el siguiente soliloquio, en el que, justamente, se narra el

proceso de travestismo de las protagonistas con el único fin de no ser reconocidas como mujeres y poder desplazarse con mayor libertad.

No hay, no va a haber, no hubo, no, no hay, ni va a haber, ni hubo, ni habría, ni hubiese habido, sí, no hubo y no hay, y no va a haber, no, no hubo, nunca, no, nunca debe haber habido una noche como la que pasamos Atala y yo. Fue mi primera vez. Con una mujer. India. Fue inesperado, inspirado, explorado, elaborado, degenerado, reiterado, enamorado. Ahora ya debe ser mediodía, y Atala y yo juntamos nuestras pertenencias y nos decidimos a salir. Ya es momento de seguir. Y yo tengo pensamiento encantado: nos iremos vestidas de soldado. Detesto el marcial linaje pero nos puede evitar malestares en el viaje. Atala se pone el uniforme del colorado y yo me visto con la ropa del otro soldado. Me llevo su rifle. Es un fusil muy viejo llamado Brown Bess que yo usé una vez porque Abuelo Jean-Phillipe lo tenía en su colección. Los uniformes nos quedan enormes pero allí vamos, conformes, sin destino, sin tino, cruzando la llanura, surcando la pastura, quebrando la cintura, buscando la libertad. (2021, parlamento IV)

En *Las aventuras de la China Iron*, el lenguaje no solo da cuenta del travestismo de los personajes, sino también de su transculturación. Hacia el final de la novela, la china se aindia y toma el nombre de "Tararira". A su vez, Martín Fierro adopta el nombre de "Kurusu", que significa "cruz", en honor a su primer amor. Así, se llega a la construcción de la comunidad utópica que da cierre a esta transformación.

Como un negativo del proyecto roquista que se perfila en *La vuelta de Martín Fierro*, la antinomia sarmientina de civilización y barbarie se disuelve en la utopía de una comunidad *queer* y sin clases que cierra *Las aventuras de la China Iron*. (Pugliese et al., 2022: 178)

Por su parte, Mariano Tenconi Blanco afirma⁸ que construye sus obras de teatro con "porciones de lenguaje" en boca de sus personajes, y considera que la dramaturgia es hermana de la novela, por lo tanto, toma de los hipotextos no solo temas y motivos, sino también procedimientos narrativos.

Según él mismo explica, genera "textos-monstruo" con cuerpo de novela y cabeza de teatro, que se sostienen a partir de "narrar historias inadmisibles para hacer estallar las fronteras de la realidad. Narrar lo imposible, lo invisible, lo irracional. Que todo sea real en el mundo de la ficción". Para este dramaturgo, el principal rasgo de lo teatral es el "puro presente", por lo tanto, al plantear el cruce y la complicidad con la novelase potencia la teatralidad de lo que sucede en escena. (Pugliese et al., 2022: 42)

Más allá de las parodias de determinadas obras, el lenguaje y los procedimientos que aparecen tanto en *Las aventuras de la China Iron* como en *Las cautivas* las hacen deudoras de un autor y de su universo ficcional de frontera en particular: César Aira. No podemos imaginar la existencia de estos textos sin algunos antecedentes airanos, en especial, *Ema, la cautiva* (1981). En este texto, al igual que en muchos otros, Aira trabaja la narrativa como una acción proliferante que acompaña la pulsión de supervivencia de sus personajes. La invención del lenguaje se despliega al máximo de su potencial, donde aparece la tendencia al desborde. En *Ema, la cautiva*, se cruzan los viajes, las aventuras, la fábula, el mito. La acción de la trama se encarna en personajes en continua transfiguración.

^{8 &}quot;Conversaciones. Mariano Tenconi Blanco", entrevista de Juan Pablo Gómez y Leni González, Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, 2020. Video. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=8uHeraeWnJc&t=3s.

La construcción del espacio es central también en Aira: en esta obra se trata de Pringles, el pueblo natal del propio autor, y, además, zona de frontera y fortines en el siglo XIX. Además, encontramos la misma voluntad paródica y satírica, pero, en este caso, del hecho histórico en sí mismo, y de su relato. Aunque se publicó en 1981, la novela parece haber sido escrita en 1978, a cien años de las campañas al desierto de Julia A. Roca. A su vez, la parodia se extiende a otros textos literarios. Sin ir más lejos, retoma los procedimientos de construcción del desierto como el *locus amoenus* de Mansilla, hasta llegar a extremos de hipercivilización, ubicados en el espacio que tradicionalmente le pertenecería a la barbarie, como, por ejemplo, los manjares con que se deleitan en el medio de la pampa, o los "palacios reales" de Catriel.

En *Ema, la cautiva*, como en las obras que aquí estudiamos, los personajes y sus relaciones se deconstruyen desde el absurdo, a través de la revisión de los estereotipos heredados. Todo es cuestión de perspectiva, y los estereotipos se tensan y deforman hasta el grotesco o la alucinación. Se desborda el lenguaje hasta el punto en que se desfiguran las fronteras entre el parlamento original y su doblaje o traducción.

Por último, señalamos cierta particularidad del tempo de estas obras que trenzamos a partir de la estética del desborde: en ellas hay una notable velocidad del relato, de la acción permanente y proliferante, en las que el formato del viaje se vuelve movimiento también del lenguaje y no solo de los personajes que encarnan la metamorfosis. La fuga, sostenida en todos los planos de estas obras, siempre va en busca de un solo norte: la identidad.

Conclusión

Tanto *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara, como *Las cautivas*, de Mariano Tenconi Blanco, profundizan la tendencia contrahegemónica en la literatura de cautiverio contemporánea. Ambas obras deconstruyen el discurso civilizatorio y patriarcal a través de la parodia y el desborde concentrados en el espacio, los personajes y su lenguaje.

En cuanto a la construcción del espacio, se observa cómo estas obras desafían las representaciones tradicionales del territorio pampeano-patagónico. En vez de perpetuar la visión hegemónica de dominación y subyugación: tanto Cabezón Cámara como Tenconi Blanco crean espacios alternativos, zonas de contacto hiperbólicas. Presentan un locus eroticus en el que el vínculo entre las mujeres invierte el choque histórico entre los hombres desde los imaginarios y desde el lenguaje. Además, ambas obras cuestionan la antinomia "civilización y barbarie"; en lugar de considerar estas categorías como opuestas, revelan que coexisten aspectos de civilización y de barbarie en un mismo contexto. Esto se refleja en la exploración de los espacios de la barbarie por parte de los personajes que buscan escapar de la carencia, el vacío y la ignorancia. Sin embargo, tampoco eligen la ciudad como alternativa, ya que se percibe como un espacio que no ofrece un futuro por fuera de lo hegemónico. Así, optan por desviarse de los mapas dicotómicos y trasladarse a lugares que representan la posibilidad de una narración utópica, como el río.

Se recupera la influencia de César Aira en estas obras, especialmente de *Ema*, *la cautiva*, donde el lenguaje se desborda, y la narrativa se convierte en una acción proliferante que acompaña la pulsión de supervivencia de los personajes. Aira utiliza la parodia y la sátira para cuestionar la historia y su relato. La construcción del espacio y la revisión de estereotipos son también elementos centrales en su novela.

En resumen, estas obras literarias exploran el lenguaje de formas diversas, desde la extrañeza y simplicidad hasta el desborde y la deformación de fronteras lingüísticas. El uso del lenguaje contribuye a la construcción de identidades, la exploración de lo utópico y la deconstrucción de estereotipos. Además, se destaca la velocidad de la acción y la presencia del viaje como movimiento tanto de los personajes como de la palabra.

La parodia es, finalmente, el recurso necesario para dar soporte material a las construcciones irreverentes de los espacios, los personajes, sus relaciones actanciales y su lenguaje. Las estéticas del exceso presentes en ambas ficciones apuntan a desarticular los ordenamientos normativos para proponer nuevas configuraciones del lenguaje, la frontera y los vínculos.

Bibliografía

- Cabezón Cámara, G. (2017). Las aventuras de la China Iron. Literatura Random House.
- Croce, M. (enero-junio, 2020). "Provocaciones al canon: género y crítica acicateados en *Las aventuras de la China Iron*". *Palimpsesto* Vol. 10, Nº 17, pp. 15-23. Principio del formulario
- Drucaroff, E. (2006). "Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes", El interpretador, nº 27. Vista 3 noviembre de 2019 en http://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2010/06/narraciones-de-la-intemperie.html>.
- ______. (2011). Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura. Emecé.

Echeverría, E. (2004). La cautiva. Stock Cero.

Hernández, J. (1992). Martín Fierro. Altamira.

Mairal, P. (2010). El año del desierto. Salto de página.

- Mansilla, L. V. (1967). *Una excursión a los indios ranqueles*. Centro Editor de América Latina.
- Ludmer, J. (2012). El género gauchesco. Un tratado sobre la patria. Eterna Cadencia.
- Pratt, M. L. (1996). "Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo". En *Actas Conferencias del Centro Cultural del BID*, 29 de marzo de 1996. Vista 20 diciembre de 2010 en www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Pratt.pdf.

- ______. (2008). Imperial Eyes. Travel writing and Transculturation. Routledge.
- Pugliese, A. et al. (2022). *Veinte apuntes para una literatura argentina del siglo XXI*I. Nieves Battistoni y Bernardo Orge (ed). Editorial Municipal de Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina. Libro digital.
- Ricoeur, P. (2001). Ideología y Utopía. Gedisa.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Eterna cadencia.
- Sarmiento, D. F. (2018). *Facundo, o, Civilización y barbarie*. Biblioteca del Congreso de la Nación.
- Suvin, D. (2010). *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Peter Lang.
- Szurmuk, M. (2007). Miradas Cruzadas: Narrativas de viaje de mujeres en Argentina (1850-1930). Instituto Mora.

Tenconi Blanco, M. (2021). Las cautivas. Obra teatral inédita.

_____. (2020). "Conversaciones. Mariano
Tenconi Blanco", entrevista de Juan Pablo Gómez y Leni
González, Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires.
Video. Vista 26 noviembre de 2022 en https://www.youtube.com/watch?v=8uHeraeWnJc&t=3s>.

Desbordes de la ciencia ficción

Los mantras modernos: posapocalipsis, futuro y desintegración

Lucía Vazquez CONICET. UBA. ILH. USAL

Ciencia y ficción

El recientemente fallecido escritor, editor y crítico Marcelo Cohen propuso en una charla pública la categoría de "ciencia ficción de la truchez": "esa ciencia ficción donde las cosas siempre saldrán mal, donde la imaginación tecnológica viene fallada de fábrica, donde el futuro nunca será mejor" (Tomas, 2014: s/p). En el marco del proyecto de este volumen, de pensar las "estéticas del desborde", nos parece significativo analizar la segunda obra de Martín Felipe Castagnet, un escritor que de manera evidente (textual y paratextualmente) puede ser identificado con el género, para pensarla en cuanto propuesta de ruptura que, a su vez, es potencialmente la posibilidad de ser parte de la tradición para constituir lo nuevo, una ciencia ficción argentina contemporánea con sus tensiones y diálogos con el género y sus devenires.

En su segunda novela, *Los mantras modernos* (2017), Castagnet, nacido en 1986, afianza un estilo propio ligado al interés por la ciencia ficción. No solo su primera novela, *Los cuerpos del verano* (2016), pertenece a este género sino que su tesis doctoral (inédita hasta el momento) trata sobre la revista *Minotauro*, su historia y la figura importantísima de su editor, Francisco Porrúa. El mismo año de publicación del texto que nos ocupa, en el mes de julio, Castagnet

afirmó en una entrevista realizada por Luciano Lamberti que no tenía "ningún respeto por la ciencia ficción" (Castagnet, 2017b). Estos dichos, a su vez, dieron origen a un ensayo escrito por Romina Wainberg en noviembre de ese año. Allí, la autora se ocupó de discutir con esta afirmación –que, como veremos, sin el contexto apropiado de toda la entrevista puede resultar más provocadora de lo que realmente es– para terminar concluyendo que hacer ciencia ficción sin ciencia es un contrasentido que atentaría contra la propia literatura del género, a la vez que puede constituir una tendencia entre escritores y escritoras de la misma generación de Castagnet.

Más de treinta años antes, en 1985, el crítico e historiador de ciencia ficción Pablo Capanna publicaba en la revista Minotauro (en su segunda etapa) un artículo en el que se ocupaba de revisar dichos propios previos que afirmaban que "mientras no hubiera desarrollo no era posible pensar en una ciencia ficción argentina auténtica" (Capanna, 1985: 44). En esta ocasión, el autor terminaba concluyendo, luego de rastrear rápida pero minuciosamente la historia del género en nuestro país, que sí había algo que podía llamarse literatura de ciencia ficción argentina (o, más ampliamente una "nueva literatura fantástica argentina") con la peculiaridad de que sus escritores y escritoras "no hacen cf a partir de la ciencia" (Capanna, 1985: 56). El artículo de Capanna dialoga a través del tiempo con la entrevista en la que Castagnet revisa el vínculo entre la ciencia y la ciencia ficción local. Hay una diferencia sustancial en cuanto el primero afirma que los escritores "se han formado leyendo cf y en cuyo mundo espiritual importan las convenciones y los mitos del género" (ib.), mientras que el segundo observa que "los escritores que escriben dentro del género no son necesariamente lectores del género. Quizás sí lo hicieron. Pero no están limitados por eso" (Castagnet, 2017b: s/p). El cambio generacional resulta evidente pero sigue persistiendo la inquietud acerca del rol que cumple la ciencia en la ciencia ficción, poniendo en duda incluso la pertenencia genérica o la inserción en una tradición que a lo largo de los años ha ido cambiando y abriéndose a nuevas estéticas y búsquedas.

En 2021 fue publicado un trabajo de enorme importancia para los estudios sobre la ciencia ficción en Latinoamérica: el Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction, coordinado por Silvia Kurlat Ares y Ezequiel De Rosso. En este volumen, el artículo del propio De Rosso se encarga de pensar la tensión entre "extrañamiento" y "cognición" en la literatura latinoamericana de género sin que ninguno de los dos quede por fuera del relato. Fue Darko Suvin quien definió a la ciencia ficción como una interacción y complementación de estos dos efectos en la lectura, una literatura "del extrañamiento cognoscitivo" (Suvin, 1984: 35). De Rosso observa que en la ciencia ficción lo "extraño" (que también puede aparecer en otros géneros) "encuentra una verosimilitud en el modo en el que una cultura imagina el trabajo científico, que puede resultar muy diferente del modo en el que trabaja efectivamente la ciencia" (De Rosso, 2021: 20)1. El teórico argentino propone pensar una particularidad en el tratamiento de la ciencia que hace la literatura latinoamericana a partir de la noción de "cansancio de la razón", producto de un escepticismo "radical" en la relación entre la ciencia y el mundo: "el mundo del relato tal vez pueda explicarse por la racionalidad científica, pero es imposible, por muchos intentos que se hagan, verificar esta línea de causalidad" (De Rosso, 2021: 28). Estas hipótesis nos permiten pensar por fuera de la falsa dicotomía que plantea una ciencia ficción "con o sin" ciencia, y trabajar la novela de Castagnet como un texto que construye rupturas desde su lugar emergente.

Los mantras modernos

En la introducción a su último libro, la crítica estadounidense Sherryl Vint coincide en la apreciación, que también hace Castagnet, de que vivimos en un mundo "fantástico" al decir que "It has become axiomatic to say that the world is becoming like Science fiction" (Vint, 2021: 1)². A la pregunta sobre qué es el género, Vint rastrea distintas

Énfasis añadido.

^{2 &}quot;Se ha vuelto evidente decir que el mundo se está volviendo de ciencia ficción" (traducción propia).

propuestas que van desde considerarlo como una herramienta para pensar e intervenir en el mundo, hasta un estilo, e incluso un modo. Nos resulta particularmente significativa su afirmación:

A set of images thus conveys the core of science fiction, even if the boundaries at its edges are indistinct, a situation further complicated by the fact that different communities have diverse ideas in mind when they claim the label and try to define the genre it describes³. (Vint, 2021: 5)

Aquí la crítica señala dos cuestiones que importan a los fines de este trabajo, por un lado, la idea de que los límites y bordes del género pueden ser indistinguibles, y, por otro, que distintas comunidades tendrán diferentes propuestas para la etiqueta de ciencia ficción. Señala también que en el siglo XXI la emergencia e importancia de voces diversas, como las de mujeres, asiáticos y latinoamericanos, indica que la ciencia ficción será una cosa distinta a la que fue en el pasado, cuando editores como John W. Campbell impusieron restricciones en el género y su desarrollo, alentando algunas voces y perspectivas y atenuando otras. Ya Capanna lo señalaba en su artículo de treinta años atrás: la etapa de recepción (mayormente acrítica según él) de la ciencia ficción al modo anglosajón se ha superado. Entonces, puede resultar improductivo seguir pensando nuestra literatura en comparación a otras, y menos a aquellas que fundaron los orígenes de un género que inevitablemente ha ido cambiando a lo largo de sus casi cien años4.

^{3 &}quot;Un conjunto de imágenes que transmite el núcleo de la ciencia ficción, incluso si los límites en sus bordes son confusos, una situación que se complica aún más por el hecho de que diferentes comunidades tienen diversas ideas en mente cuando reclaman la etiqueta y tratan de definir el género" (traducción propia).

⁴ Si tomamos como "nacimiento" del género su fundación como etiqueta editorial. Para ver con detalles el origen de la ciencia ficción el libro de Capanna, *Ciencia ficción, utopía y mercado* (especialmente su reedición de 2007), sigue siendo de gran interés.

Pero ¿cuál es el vínculo que una novela como la de Castagnet establece con la tradición, esencial para la constitución de un género literario? El título de la novela puede darnos una pista: un mantra, según el diccionario de *Oxford Languages*, es la "repetición constante y monótona de una idea o una serie de ideas". Al término "mantras" se le suma el "modernos", y la tensión entre los términos se produce posiblemente del mismo modo que el que Castagnet propone entre "ciencia" y "ficción". En esa afirmación que él mismo hacía de que los escritores del género no eran lectores del género podemos suponer un desconocimiento de las obras que se publican de manera sincrónica y que permitirían observar, tal como lo hace De Rosso, que estamos ante una tendencia en la que la novela de Castagnet se inserta más o menos armónicamente.

Los mantras modernos es un texto que podemos identificar como "del fin del mundo", vinculado su vez con la estética apocalíptica. "La idea de que el mundo debe terminar en algún momento, de una forma u otra, es central en las historias de ciencia ficción, especialmente en autores de países anglosajones, impregnados de cultura bíblica" (Alain Musset, 2022: 13). Como literatura de la especulación o de la "imaginación razonada" (Borges, 1948: s/p), la ciencia ficción se ocupa a menudo de imaginar el futuro, y es allí donde el fin del mundo se precipita, a veces (quizá la mayoría), en forma de catástrofe, y otras, como disolución o desintegración paulatina, como es el caso de Los mantras modernos. La novela se divide en tres partes: la primera, "Los vendedores del apocalipsis"; la segunda, "Los saqueadores de las tumbas del futuro"; y la tercera y última, "Los padres modernos". El texto imagina un mundo que se acerca a su fin, en el que la gente "vende las pertenencias de los que le temen al fin del mundo" (Castagnet, 2017a: 17), aquellos sumidos en el miedo que iniciaron las "desapariciones" (Castagnet, 2017a: 17). La gente se comunica y conecta a través del "bindi", una especie de dispositivo comunicacional que se implanta en la frente, y depende para la vida cotidiana de "los buscadores", que remiten tanto a los motores de búsqueda de internet como a los profetas del apocalipsis. "No iba

a ser el fin del mundo, como se temía. Hasta que muchas personas desaparecidas empezaron a desaparecer del todo: como si se disolvieran" (Castagnet, 2017a: 23). La ciencia falla, como explicaba Cohen, el futuro no es "mejor".

Más allá de las implicancias que el término "desaparecer" tiene para nuestra historia y nuestra literatura (tema del que nos ocuparemos un poco más adelante), es esta posibilidad de las personas de desaparecer voluntariamente para pasar a la "fosforescencia" lo que pareciera motorizar el tan temido apocalipsis. Lejos de las implicancias religiosas propias de la cultura occidental que Musset señala –y que pertenecen sobre todo al centro anglosajón y europeo de la producción literaria—, la novela pareciera plasmar lo que el crítico afirma:

El apocalipsis y los universos posapocalípticos constituyen los mejores pilares de la ciencia ficción porque simbolizan el miedo que todos sentimos ante un futuro imposible de controlar, y que puede poner en tela de juicio todos nuestros logros y certezas. (Musset, 2022: II)

Este otro, en principio, "lugar" que es la fosforescencia y a donde van quienes desaparecen, es un espacio con marcas de deterioro que recuerda al que ocupan los protagonistas de la novela de Philip K. Dick, *Ubik*⁵ (1969). Es un lugar lleno de "vida exótica", objetos envejecidos, donde no hay mucho que comer y "lo poco que queda está mohoso" (Castagnet, 2017a: 67).

Al cabo de unos instantes te deslizabas a esta ciudad extraña que ahora conocés de memoria, amontonada y envejecida, tomada por la selva. La pileta, antes llena y límpida, se espesaba de algas; los espinos crecían como el gruñido de un perro. Donde había pasto rebrotaba el barro, reluciente frente a un horizonte negro [...]. (Castagnet, 2017a: 66)

⁵ Al igual que los personajes de *Ubik*, que presencian con espanto cómo todo va envejeciendo a su alrededor, los protagonistas de *Los mantras modernos* atestiguan la desintegración en varias de sus formas, la principal, la desaparición, que de prolongarse mucho en el tiempo puede ser irreversible.

El narrador en segunda persona, poco habitual, pareciera reforzar la idea de inmersión sensorial en los personajes que viven entre dos mundos en tensión: el viejo-el nuevo, el "verdadero"-la fosforescencia. El conflicto se genera entre los desaparecidos y los que no desaparecen, o no pueden desaparecer aunque lo intenten, como el caso del personaje de Ababa al comienzo. El punto inicial de la trama es que Rafael, el hermano de Maxi (ex novio de Sabrina), hace mucho tiempo está desaparecido y sus seres queridos comienzan a preguntarse si sigue vivo. Atravesado por una serie de conflictos vinculares, Maxi finalmente logrará "cruzar" para buscar a su hermano, quien por haber estado tanto tiempo desaparecido comienza un proceso de desintegración que le quita fuerzas y le impide volver. Sabrina, a su vez, experimenta con una aplicación para ver la "vida exótica" que se revela como contaminación del mundo de la fosforescencia al "verdadero". Distintas tecnologías se ponen en juego, en su uso y en su falla, mientras los personajes intentan vivir entre estas dos dimensiones de la realidad, a la vez que comprender sus límites y las implicancias de cruzarlos.

A medida que avanza la trama y se intensifican las desapariciones y los contactos con la fosforescencia, se insinúa con más fuerza que esta no es solo un lugar sino también un tiempo. "¿Cómo negar que la fosforescencia sea el futuro? Pero al mismo tiempo es otra cosa: un futuro torcido, desplazado. La ciudad está cambiada por el tiempo, y por algo más. Un futuro superpuesto, pensás, ¿pero superpuesto a qué?" (Castagnet, 2017a: 106). El apocalipsis, entonces, se torna algo semejante a un cronotopo⁶ y el fin del mundo es una superposición de espacios y tiempos: futuro y pasado.

⁶ Trabajamos con la idea bajtiniana de cronotopo recuperada por Elsa Drucaroff definida como "Cronotopo es un modo de intervinculación entre parámetros temporales y espaciales, es el modo concreto en que se relacionan tiempo y espacio en una obra literaria; dicho de otra manera: es el modo en que una obra de arte determinada es capaz de asimilar el cruce témporo—espacial" (1996: 129).

Fronteras y tensiones

"El espacio no es más que una interpretación. Interpretamos una pared como una frontera y una puerta como un pasaje" (Castagnet, 2017a: 104), le dice un personaje a Maxi cuando están en la fosforescencia buscando a su hermano. Musset afirma que en los apocalipsis ficcionales las ciudades son las primeras en desaparecer y que hay mecanismos y escenarios propios de la narrativa apocalíptica. Aquí pareciera que estamos asistiendo al momento de transición entre el apocalipsis y el posapocalipsis, que pueden ser interpretados como dos tiempos, pero también como dos espacios que se delimitan en la frontera entre lo que desaparece y lo que no desaparece. Como dijimos, en la fosforescencia, sitio al que se "llega" desapareciendo voluntariamente, todo parece envejecido: es un espejo del mundo "verdadero" en ruinas. Avanzar por la ciudad de la fosforescencia, por ejemplo, es "muy riesgoso a causa de las criaturas exóticas [...]" (Castagnet, 2017a: 104) y, aunque haya poco para comer, rebalsa de "vida", que semeja una vegetal. El personaje de Flamita –significativamente llamado Flamarión⁷-, el sobrino de Sabrina, logra establecer comunicación con los objetos, a cuyo estatus de "vivos" solo se podría acceder al pasar del otro lado, a la fosforescencia. El único personaje infantil se presenta él mismo como un portal que, sin necesidad de viajes o aplicaciones, hace contacto entre los dos mundos. Es una excepción y a la vez también funciona como espejo invertido de Ababa, el abuelo de Masita y Rapo (Maxi y Rafael), que tiene grandes dificultades para desaparecer durante toda la novela, resultándole casi imposible atravesar la frontera entre los dos mundos.

Queda establecido que la fosforescencia es un espacio al que se puede acceder mediante la desaparición, un lugar que replica el mundo "verdadero" de los personajes –su ciudad– y se percibe a su vez como un tiempo.

⁷ Camille Flammarion fue un astrónomo cuya obra El fin del mundo (1894), además de tener un título más que sugerente para lo que nos ocupa, especula sobre la inmersión completa de los continentes en unos pocos millones de años.

La Embarcación⁸ del futuro está a medias invisible, a medias resplandeciente como si estuviera en llamas. Es un espejismo que aparece y desaparece, y cada día desaparece más. Pero la aprendiste a querer así, incluso más que a *la otra, la verdadera*, demasiado normal, demasiado plana. (Castagnet, 2017a: 66⁹)

Esto se lo dice el narrador a Rapo, que pasa cada vez más tiempo en el otro lado. "En la fosforescencia no hay mucho que comer, y lo poco que queda está mohoso, pero te las arreglabas. Y cuando no, estabas obligado a volver al *presente*" (Castagnet, 2017a: 6710): la dislocación temporal es evidente, el mundo al que acceden los que desaparecen es el futuro. Por lo tanto, el viaje es doble: en espacio y en tiempo. Si en el presente de los personajes están los saqueadores del apocalipsis, entonces en el futuro estamos en el posapocalipsis. Acostumbrados y acostumbradas a las narraciones (literarias y audiovisuales) de catástrofe y de fin de mundo, conocedores de las imágenes que ha creado la ciencia ficción, podemos apreciar la originalidad de superponer estos dos momentos que constituyen dos estadios del tan temido fin. Por supuesto, si existe el relato posapocalíptico es porque la idea del fin es simplemente imposible de narrar; sin embargo, lo que se devela más adelante en la trama con respecto al "futuro" puede dar un nuevo sentido al apocalipsis.

⁸ Nombre de la ciudad en la que los personajes viven. Coincide con el nombre de una ciudad existente en Salta relativamente cercana a la frontera con Bolivia, pero en sus descripciones podría asemejarse a la Ciudad de Buenos Aires o lugares de la provincia de Buenos Aires. No hay variantes lingüísticas que ubiquen a los personajes en Salta. Más allá de la referencia a un lugar particular del mundo cero del autor o no, resulta significativo el nombre, dado que la inundación del final la tendrá como enclave de salvación, o no, para los personajes, remitiendo a su vez a al imaginario del apocalipsis bíblico del Diluvio Universal y el Arca de Noé.

⁹ Énfasis añadido.

¹⁰ Énfasis añadido.

Cuando Rapo logra comunicarse por bindi con Sabrina le dice:

Siempre se puede viajar hacia el futuro del futuro, como mínimo al instante siguiente de la última vez que estuviste, o varios años más tarde, pero siempre hacia adelante [...]. La verdad es que no sabemos bien cómo funciona. Es como en la vida: el pasado no cambia, pero el futuro quizá sí. (Castagnet, 2017a: 125, cursiva en el original)

Aunque se establece el hecho de que el movimiento solo puede ser hacia adelante y la fosforescencia es ese futuro en el que las cosas "[...] como esta ciudad, solo sabe desmoronarse" (Castagnet, 2017a: 125), cuando se pone en acción el viaje para encontrar a Rapo aparecen elementos que ponen en duda esta lógica. "Un plesiosaurio nada en círculos a lo largo del cielo, atado a la cuerda que tenés entre las manos" (Castagnet, 2017a: 162).

Se han desarrollado en trabajos anteriores (Lucía Vazquez, 2020; María Laura Pérez Gras, 2020") las ideas de la regresión y el retorno del pasado en los futuros de la ciencia ficción argentina contemporánea; también la presencia de la "inundación final" como posible marca regresiva. Escenarios y eventos que replican o reviven pasados, ruinas "vivas" que no son solo restos de lo que pasó sino la posibilidad de que se repita. La aparición del animal prehistórico coincide con el comienzo de la inundación –que ya se había adelantado como metáfora en la voz del padre de Maxi y Rapo "[...] tenemos que cerrar la canilla del futuro que está inundando el presente" (Castagnet, 2017a: 74)– de la ciudad "verdadera". De regreso allí, Rapo experimenta:

En el horizonte, donde el cielo y el mar se confunden, unas figuras espectrales caminan por encima del agua. Algunas son criaturas que conociste en la fosforescencia; *en eso nos vamos a transformar*

II En el marco del grupo de investigación sobre Nueva Narrativa Argentina de la USAL.

todos con el tiempo, pensás con el corazón hecho un trapo: me estoy viendo a mí misma. Una ballena emerge del pasto *primigenio*. Criaturas como jirafas, *tiranosaurios*, árboles y piedras pasan por debajo del *diluvio*. (Castagnet, 2017a: 181¹²)

Como dijimos, hacia el final el futuro se torna pasado y pareciera sugerirse que la dirección del tiempo hacia adelante es regresiva. A la inundación se la llama más adelante directamente "diluvio", con su carga semántica apocalíptica (del pos— se pasa al apocalipsis en una nueva inversión), y la experimentación de este movimiento se traduce en quedar al borde de la disolución-desintegración. "Te sentís a punto de disolverte pero hacés fuerza para quedarte en este mundo", el "torrente de barro y agua" (Castagnet, 2017a: 182) quiebra finalmente la frontera:

Este es tu límite, o al menos el límite de tu cuerpo, y lo rompés, y al romperlo se desarma tu cuerpo [...]. Como una lengua que lo sabe todo, que lame las superficies rugosas y todos sus pliegues, los del pasado y los del futuro. (Castagnet, 2017a: 182)

La superposición y la indistinción se hacen evidentes y ya no es tan simple distinguir qué es apocalipsis, qué posapocalipsis, qué futuro y qué pasado, qué fosforescencia y qué ciudad verdadera. El propio texto pareciera romper los límites que él mismo fue estableciendo y se produce también en lo textual una suerte de desborde. La consecuencia de este proceso es la desaparición del servidor, que conectaba todo pero manteniendo los límites: "Esta conexión era lo único que mantenía a la fosforescencia en su lugar, y vos la desconectaste" (Castagnet, 2017a: 194). Uno de los personajes que, en la fosforescencia, va a destruir el servidor –no casualmente el arqueólogo – bromea antes de desaparecer: "Al fin volvemos al pasado, mi

¹² Énfasis añadido.

especialidad" (Castagnet, 2017a: 188¹³). Esta afirmación, que como la inundación violenta impacta hacia el final, nos invita a revisar todo lo anterior, la configuración del tiempo y, con ello, el significado de las desapariciones.

¿Preapocalipsis?

"Ese mundo y este mundo son una misma cosa [...]. Algo se está filtrando desde acá, y si no hacemos un dique serán exactamente el mismo dentro de muy poco" (Castagnet, 2017a: 115), afirma uno de los personajes en la fosforescencia. ¿Qué claves de lectura ha ido dejando el propio texto que podemos resignificar cuando finalmente el límite se rompe?

"'Hace mucho que no viene tu hermano', le dijo la dueña del geriátrico en donde vive Ababa. 'Debe estar *desaparecido*', contestó Masita [...]" (Castagnet, 2017a: 15¹⁴): con esta información comienza *Los mantras modernos*. Para la comunidad lectora de Argentina, la palabra "desaparecido" abre un campo semántico muy significativo y puntual: el de la última dictadura cívico-militar. Solo un poco más adelante, cuando el narrador ha adoptado ya definitivamente el uso de la segunda persona –que irá poniendo el foco en distintos personajes– es el propio Masita el que desaparece y está relajado "[...] como sucede siempre que estás desaparecido [...]" (Castagnet, 2017a: 20). La información que vamos obteniendo, entonces, nos invita a salir del campo semántico conocido y adentrarnos en uno completamente nuevo, atravesado por un imaginario también identificable para el lector contemporáneo: el de la ciencia ficción. Volviendo al comienzo de este trabajo, si como el mismo Castagnet afirmaba:

¹³ Énfasis añadido.

¹⁴ Énfasis añadido.

[...] el escritor ahora [...] puede especular, puede usar nuevas tecnologías, puede utilizar los mismos procedimientos de la ciencia ficción pero sin ningún respeto por géneros o tradiciones. Los escritores que escriben dentro del género no son necesariamente lectores del género. (Castagnet, 2017b, s/p)

También los lectores, sin ser "del género" pueden fácilmente reconocer esos procedimientos y, sobre todo, aquellas imágenes asociadas al avance tecnológico que conforman ese imaginario. El bindi como modo de conexión, el rol de los buscadores, la referencia al fin del mundo, e, incluso, que la desaparición sea literal, física, y pueda percibirse como una voluntad y un proceso: "[...] me pareció verlo medio invisible" (Castagnet, 2017a: 19), comenta la madre de Rapo. Esa imagen puede estar remitiendo a uno de los primeros textos de la ciencia ficción, precursor de muchísimas de las tendencias que, aun con modificaciones, fueron marcando el género a través de las décadas: *La máquina del tiempo* de H. G. Wells (1895), cuando al final de la novela el narrador ve al viajero "desaparecer" en su último viaje, probablemente hacia el futuro más lejano, el del fin de la humanidad:

El viajero a través del Tiempo no estaba allí. Me pareció ver durante un momento una forma fantasmal, confusa, sentada en una masa remolineante –negra y cobriza–, una forma tan transparente que el banco de detrás con sus hojas de dibujos era absolutamente claro; pero aquel fantasma se desvaneció mientras me frotaba los ojos. (Wells, 2002: 110)

La primera parte de *Los mantras modernos*, además de presentar a los personajes, sus vínculos y conflictos, se encarga de situar la trama, reponiendo el momento previo al apocalipsis:

[...] las desapariciones ya eran un asunto cotidiano y, pese a los accidentes, había consenso en que después de todo se podía seguir viviendo. Así lo habían predicho los buscadores. No iba a ser el fin del

mundo, como se temía. Hasta que muchas personas desaparecidas empezaron a desaparecer del todo: como si se disolvieran.

Las llamadas desapariciones ocuparon la tapa de los medios desde el comienzo; estas disoluciones, en cambio, siguen siendo un secreto a voces. (Castagnet, 2017a: 23)

Los términos "desaparición" y "disolución" parecen a simple vista intercambiables pero, nuevamente, estamos ante dos momentos de un mismo proceso. La primera pareciera ser algo parcial, reversible, mientras que la segunda se torna definitiva. La ruptura, hacia afuera del texto, está en pensar no solo a las desapariciones que llenan las tapas de los medios como voluntarias sino como plausibles de ser revertidas. En una conferencia de prensa de 1979, el genocida Jorge Videla definió al desaparecido como alguien que "no está vivo ni muerto"15. Los desaparecidos de Castagnet pertenecen a otra categoría: son vivos que viajan entre mundos. El paso siguiente, el de la disolución, sí pareciera estar más cerca de la siniestra definición del dictador: "Dicen que los que se disuelven no mueren sino que reaparecen en un lugar mejor" (Castagnet, 2017a: 23). La ambigüedad de lo vivo (sostenida en varios planos a lo largo de toda la novela), resulta inquietante en vínculo con este término tan particular para nuestra Historia y explicita la tensión entre extrañamiento y cognición.

- "—No se dice 'invisible', se dice 'desaparecido'.
- —Desaparecido es otra cosa.
- —No sea viejo, abuelo" (Castagnet, 2017a: 4916).

El personaje de Ababa pareciera ser el único que guarda en la memoria el significado histórico del término, el que aún permanece en el imaginario social del tiempo de las y los lectores. A la vez que el viejo es capaz de retener esa información, o al menos "una" información –la de que el término no siempre significó lo mismo– Ababa

Infobae 4.7.2019. Visita el I.4.23 https://www.infobae.com/sociedad/2019/07/04/el-periodista-que-le-pregunto-a-videla-por-los-desparecidos-y-la-indignante-respuesta-del-dictador/.

¹⁶ Énfasis añadido.

es narrado como un personaje senil que suele desvariar, y es el que muere al final de la novela, seguramente poniendo fin a la memoria que podía significar "desparecido" de otro modo.

Pero no se trata solo de la presencia del término "desaparecidos", el pasado reciente¹⁷ aparece también en relación con el campo semántico de la dictadura en expresiones como "los están chupando" (Castagnet, 2017a: 57), "golpistas" (Castagnet, 2017a: 86), "golpe de estado" (Castagnet, 2017a: 105). "Cuando te despertaste el gobierno ya había declarado el estado de sitio. Muchos no se habían dado cuenta de noche de que todo estaba desapareciendo..." (Castagnet, 2017a: 148). Hasta las hipótesis poco sutiles como la de que "¡el ejército contaminó el agua para provocar las desapariciones!" (Castagnet, 2017a: 122). Todo esto parece vinculado con "el peligro creciente que se va devorando toda expectativa de futuro" (Castagnet, 2017a: 111) que urge a varios de los personajes. Pese a la insistencia en que desaparecer en este futuro no es lo mismo que fue en el pasado, la pulsión de volver hacia atrás nos empuja a revisitar ese momento oscuro de nuestra historia.

Conclusiones, un futuro desbordado

"Escuché que están reconstruyendo la administración pública y que el ejército va a llamar a elecciones. Tengo la sensación de que no va a durar: la desaparición va y viene, pero algún día se va a quedar para siempre" (Castagnet, 2017a: 20018), dice Sabrina hacia el final de la novela, una vez que las aguas alcanzaron su límite y empezaron a bajar, que Ababa murió y que el servidor fue destruido. ¿Advertencia? En el

¹⁷ Pasaron cuarenta años desde la recuperación de la democracia, sin embargo, embates de negacionismo provenientes de zonas conservadoras y derechistas de la escena pública y política han sido comunes en los últimos años.

¹⁸ Énfasis añadido.

final de la novela la focalización del narrador en segunda persona vira a una voz curiosa, la de un perro que se pregunta "¿Es esto la desaparición de la que hablaron durante tanto tiempo?" (Castagnet, 2017a: 204). ;De qué desaparición habla Los mantras modernos? ;la pasada, la presente, la futura? ;la posapocalíptica? ;volverá? Esta apertura que termina haciendo el texto, este desborde temático y también de la trama, incluso la ruptura en la forma que acabamos de observar, también coinciden con lo que señala de Rosso sobre la ciencia ficción latinoamericana: "Estos tres recursos (el relato lacunar, la clausura irónica, el cambio brusco en la forma) se tornarían centrales en el modo en que América Latina desarrolló cf" (De Rosso, 2021: 24). Así como las nociones de "estructura narrativa inestable" que atraviesa los siglos XX y lo que va del XXI y, como novedad, la articulación de texturas diversas "sin solución de continuidad" v el "abandono de la trama" que encuentra sobre todo en los últimos años (De Rosso, 2021: 25) y que podemos observar en la novela de Castagnet. Inundación que arrasa con todo (en este caso, además, mata al único personaje del pasado), fracaso de la tecnología, por un lado, y por otro la focalización del narrador en segunda persona en un ser no humano que también provoca disrupción al incorporar la primera persona del plural, el "nos" (Castagnet, 2017a: 204).

Es casi inevitable no leer nuevamente, en clave genérica, esta inquietud sobre el futuro en conexión con el pasado como tendencia que, de intensificarse, podría ser catastrófica. El posapocalipsis de la novela nos remite al regreso de un pasado traumático –al mismo tiempo que lo sobrepasa– superpuesto a un futuro en el que las nuevas tecnologías permiten a los personajes una conexión que parece ilimitada, que incluso les habilita el cruce entre tiempos y espacios consecutivos y simultáneos. El trabajo con el pasado reciente permite la construcción de un futuro inquietante, en el que la repetición tiene al menos una valencia doble: regresión y tradición. Se trata, en el primer caso, de la constitución de un futuro apocalíptico y posapocalíptico que permite el regreso de elementos del pasado; en el segundo, la inserción en una tradición genérica que habilita este modo especulativo.

"Si hay algo para lo que sirve la ciencia ficción es para explicar cómo es la vinculación actual entre las diferentes generaciones. Creo que la tecnología es una de las mejores formas donde se ve esa articulación" (Castagnet, 2017b). Ababa es el personaje que recuerda el "origen" del término "desaparecido" y es el mismo que intenta seguir llamando a la conexión "internet" (Castagnet, 2017a: 76). Es el que muere al final, arrastrado por la corriente de la inundación, "empapado de vida exótica" (Castagnet, 2017a: 183), disuelto con el todo. Finalmente, será cenizas, restos indistinguibles de lo que fue. "[...] el futuro es un desafío más grande que el pasado" (Castagnet, 2017a: 114), piensa Masita, pero para enfrentar ese desafío primero debe enfrentarse el pasado, pareciera decir la novela, o al menos sugerir que en la superposición de esos tiempos está el presente desde el cual hacerse preguntas y buscar (nuevas) conexiones.

Volviendo a la idea de que quizá el mundo que ahora habitamos sea un mundo de "ciencia ficción", retomamos –para cerrar este acercamiento al texto de Castagnet– las palabras de Vint:

Writers who come to sf because they live in a world now filled with things once only anticipated in tis texts are not influenced by how these technologies and their futures have been imagined before. Those inventing sf traditions in Africa, through Latinx culture [...] all create fresh perspectives on a genre we thought we knew¹⁹. (Vint, 2021: 167)

Hay una búsqueda de los escritores y las escritoras de las últimas décadas que está construyendo una literatura singular, fuertemente atravesada por los géneros, especialmente la ciencia ficción. Las herramientas que esta provee aportan a la novela de Castagnet la posibilidad de crear un mundo que se pregunta por el futuro y el

^{19 &}quot;Los escritores que llegan a la ciencia ficción porque viven en un mundo ahora lleno de cosas que una vez se anticiparon en estos textos no están influenciados por cómo estas tecnologías y sus futuros fueron imaginados antes. Los que inventan tradiciones de ciencia ficción en África, a través de la cultura Latinx [...] todos crean nuevas perspectivas sobre un género que creíamos conocer" (traducción propia).

pasado en simultáneo, que aporta una visión especial y extrañada sobre los límites y los vínculos personales y temporales en los umbrales del fin del mundo, al menos, tal como lo conocimos hasta ahora. *Los mantras modernos* no trabaja necesariamente con "la" ciencia de la ciencia ficción sino con la posibilidad de indagar en distintas temporalidades, espacialidades que gracias a "una" ciencia se vuelven permeables.

Lo que caracteriza a la cf latinoamericana (la tensión entre formatos narrativos, las zonas de indecidibilidad, la coda irónica) es la imposibilidad de articular de un modo cabal el relato con la información, de lograr que la ciencia permita que advenga el final del relato. (De Rosso, 2021: 28)

Si, como dice De Rosso, el cierre narrativo se disuelve también, queda la sensación de extrañamiento posterior al borramiento de los límites pasado-futuro, ciudad real-fosforescencia. No hay "contrasentido" como señalaba Wainberg en esta forma del género sino un sentido distinto, una relación entre la ciencia y el mundo que se ofrece de manera particular en la literatura local, un extrañamiento de la razón que ofrece la posibilidad de rupturas que a su vez generan aperturas, nuevos modos de construir imaginarios del futuro.

Bibliografía

- Borges, J. (2012 (1948)). *Prólogo a La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. Alianza editorial.
- Capanna, P. (1985). "La ciencia–ficción y los argentinos". En *Minotauro, Vol. 10*, p. 43–56.
- _____. (2007). Ciencia Ficción. Utopía y Mercado. Cántaro. Castagnet, M. (2017a). Los mantras modernos. Sigilo.
- _______. (5 de julio de (2017b).). "No tengo ningún respeto por la ciencia ficción". Entrevista realizada por Luciano Lamberti. *Eterna Cadencia blog*. Visita 15.12.22 http://eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/no-tengo-ningun-respeto-por-laciencia-ficcion.html
- De Rosso, E. (2021). "El continuo de Nervo y el cansancio de la razón". *La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia*. Eds. Silvia Kurlat Ares, Ezequiel De Rosso. Peter Lang, 2021. P. 275-286.
- Drucaroff, E. (1996). Mijail Bajtín, la guerra de las culturas. Almagesto.
- Musset, A. (2022). El síndrome Babilonia. Geoficciones del fin del mundo. Bifurcaciones.
- Pérez Gras M. L. (2020). "Retornos a la frontera interior decimonónica en la narrativa especulativa contemporánea". En *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio, vol. 9, N° 19, p. 122–133.

- Tomas, M. (23 de octubre de 2014). "Un verdadero relato salvaje". *La Nación*. Visita 13.12.22 https://www.lanacion.com.ar/opinion/un-verdadero-relato-salvaje-nid1737850/
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario.* FCE.
- Vazquez, L. (2020). "La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como regresión". En *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio, vol. 9, núm. 19, p. 10–20.
- Vint, S. (2021). Science Fiction. The MIT P.
- Wainberg, R. (2017). "Dónde está la ciencia en 'ciencia ficción'. Una defensa de la apropiación estética del conocimiento científico en la era de su accesibilidad digital". Luthor 34, vol. VIII, p. 37–52. http://eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/no-tengo-ningun-respeto-por-la-ciencia-ficcion.html
- Wells, H. G. (2002). La máquina del tiempo. Editora nacional.

Cadáver exquisito de Agustina Bazterrica o la violencia en una sociedad distópica

Alfonsina Kohan Dana Rodríguez Universidad Autónoma de Entre Ríos

Los hermanos expulsados se reunieron un día, mataron al padre y devoraron su cadáver, poniendo así un fin a la existencia de la horda paterna [...].

Tratándose de salvajes caníbales era natural que devorasen el cadáver.

Además, el violento y tiránico padre constituía seguramente el modelo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la asociación fraternal, y al devorarlo se identificaban con él y se apropiaban de una parte de su fuerza...

Sigmund Freud, *Tótem y Tabú*.

Para analizar las estructuras de poder en las sociedades, se parte de la premisa que indica que las mismas se moldean a través de leyes que configuran las relaciones humanas; por momentos se establecen desde una apariencia armónica, pero en otros, lo hacen mediante marcados actos de violencia. En este sentido, frente al ideal de sociedad utópica donde la convivencia pacífica se desarrolla sin sobresaltos o con los mínimos que guardan los aspectos de una concebida normalidad, ciertos sucesos quiebran esa supuesta concordia y cambian radicalmente las formas de vivir y relacionarse con los otros.

En consonancia con ello, históricamente hemos aprendido que determinados acontecimientos, como las epidemias y las pandemias, dejan al descubierto tanto episodios de solidaridad, como los más agresivos que los hombres pueden ejecutar ante el miedo a lo insólito y a lo desconocido. En tanto experiencias individuales y colectivas, las pandemias y epidemias generalmente provocan algo, o sea, construyen o refuerzan conductas sociales que los seres humanos traen consigo.

Desde esta perspectiva y como una anticipación a un suceso que atacó al mundo íntegramente, casi como una premonición de lo que sería la pandemia provocada por el Covid 19, Agustina Bazterrica proyectó su *Cadáver exquisito* (2017). Se trata de un texto cuya ficción distópica representa un nuevo mundo infectado por un virus letal transmitido por animales, razón por la cual estos ya no pueden convivir junto a las personas ya que su sola presencia podría terminar con la raza humana. A partir de esta infección, la sociedad se ve obligada a cambiar radicalmente y nuevas prácticas se legalizan, entre ellas el canibalismo. Ante tal situación, una problemática se avecina: ¿quiénes comerán y quiénes serán comidos? Dos grupos bien marcados quedarán a la vista y establecerán recíprocamente relaciones de dominación entre opresores y oprimidos.

En la novela se observa una nueva estructura social que subvierte la norma establecida de un mundo pacífico y que se divide, manteniendo la lógica del sistema capitalista, en al menos cuatro clases sociales: dominantes, dominados, pobres y desclasados. Cabe destacar que en esta relación no están solamente los que comen y los que son comidos, sino que cada eslabón de la cadena funciona como un engranaje perfecto para que no haya fallos en el sistema. Se trata de una sociedad que tiende a la deshumanización, a través de mecanismos de coacción que controlan a la población mediante el miedo, donde hay que seguir las reglas porque de lo contrario, lo que sobrevendrá será la muerte o el ser comido por un "otro". En ese contexto lo que se limita es la libertad, los dominantes adoctrinan

a las clases subalternas de modo tal que se produce una alienación total o, por el contrario, desde la resistencia y un punzante dolor, se intenta abrir los ojos a una realidad terrible.

Bazterrica denomina "Transición" al período de cambio vertiginoso y violento entre un mundo en el que los seres humanos pueden adoptar mascotas, montar a caballo y comer carne bovina, porcina, aviar, a otro que se transforma en algo muy diferente donde todos los animales son sacrificados y se establece un circuito de cría, comercialización, faenado y consumo de carne humana.

Después de la transición, una sociedad más violenta

Planet era un planeta ciento cincuenta veces más grande que la tierra, aunque sin espesor, como su gente.

Sergio Bizzio, *Planet*.

Bazterrica se apropia de recursos narrativos característicos de una literatura de anticipación para construir una ficción distópica en la que propone un mundo distorsionado por sucesos sombríos. Las ficciones distópicas pueden entenderse, siguiendo las ideas de Peter Sloterdijk, desde cierto pesimismo; una expectación ligada a lo catastrófico que afecta el estado anímico de la población a causa de devastaciones naturales o pandemias, configurando un mundo postapocalíptico. Sin embargo, esas son solo las causas que pueden llevar a una sociedad distópica en la que, en realidad, lo que se edifican son nuevos entramados de poder surgidos como crítica al utopismo en tanto ideal imposible de realizarse.

I Cabe destacar que la autora utilizará mayúscula inicial, como si fuese un sustantivo propio, para referirse a esta palabra. Por tal motivo, solo las citas respetan su grafía original.

[...] la categoría de lo utópico, además del sentido corriente, justificadamente peyorativo, posee otro sentido, que no es de ninguna manera necesariamente abstracto o está divorciado de la realidad, sino, al contrario, dirigido centralmente a la realidad: el sentido de un adelantamiento natural de los acontecimientos. (Bloch, 2007: 36)

Si la utopía puede pensarse como un lugar casi imposible de construir y de perfecta armonía, su contracara será la distopía, un mal espacio-tiempo. Desde esa valoración negativa, es inevitable considerar que gran parte de las narrativas distópicas guardan en su simiente los rasgos de sociedades utópicas donde prevalecen las estructuras estratificadas, el pensamiento unificado y las conductas reguladas. En ese marco de regulación, los límites sociales pueden desbordarse caóticamente y generar disturbios y confusión.

A partir de esta línea traza su novela la escritora bonaerense, al tiempo que se inscribe en una serie con otros textos que proponen una disolución del Estado de derecho y delimitan una alegoría en torno a momentos históricos convulsivos, mientras imaginan un futuro apocalíptico y paupérrimo, tal como sucede con *Manuel de Historia* de Marco Denevi, *La muerte como efecto secundario* de Ana María Shua, *Planet* de Sergio Bizzio, por destacar solo algunos ejemplos que presentan sociedades distópicas donde, por motivos diversos, el quiebre del lazo social da cuenta de una marcada destrucción de la armonía.

En *Cadáver exquisito*, el nuevo escenario social se instaura mediante un régimen que modifica los modos de convivencia. Desde las capas gubernamentales se impone un discurso oficial que llama "transición" al proceso para llegar a la legalización del consumo de carne humana. Este se justifica a partir de la circulación de la *GGB*, virus mortal que ataca al mundo y que imposibilita a la gente comer y convivir con animales porque su ingesta o contacto podrían causarles la muerte.

A partir de esto, se genera un caos en la población y, en clandestinidad, se desencadenan cacerías de personas para continuar comiendo proteína animal. Finalmente, se naturaliza y legaliza la ingesta de carne humana pero, hasta el momento en que los mecanismos de cría, reproducción, faena y distribución se consolidan, ocurren hechos ilícitos. Los inmigrantes indocumentados desaparecen en masa y se instala la idea social de que "[...] después de todo, la carne es carne, no importa de dónde venga" (Bazterrica, 2019: 18).

Ante este orden revulsivo y cuasi salvaje, surgen posicionamientos diversos, donde una parte de la sociedad se adapta al sistema sin sobresaltos ni cuestionamientos; mientras otro sector reflexiona sobre el origen del virus y la conciencia los interpela hasta cuestionar su veracidad. Marcos Tejo, el protagonista de la novela, incluso llega a pensar que podría tratarse de una puesta en escena para controlar la superpoblación mundial. En tanto, su padre –antiguo dueño de un frigorífico de animales– va perdiendo progresivamente la cordura hasta dejarse morir antes que soportar el horror del nuevo orden imperante. Inclusive, algunos empleados de mataderos legales intentan liberar a las cabezas en lugar de someterlas al sufrimiento, el dolor y el sacrificio.

Entre lo legítimo y la corrupción se desenvuelve un modo de vida y alimentación diferente, costoso para muchos, inaccesible para otros, fuente de inmensa riqueza para unos pocos. En ese marco, algunas carnicerías venden carne ilegal, barata, clandestina, con "nombre y apellido" –tal como se la denomina en la narración– que se consigue una vez pasado el toque de queda. Entre tanto, personajes como Spanel dan cuenta de un total desapego y adaptación al procesamiento de reses humanas. Es una de las primeras carniceras en adaptarse al nuevo mundo, manipula la carne con indiferencia y eficiencia desmesuradas. Amante del protagonista –quien le provee carne–, mantiene con él un diálogo prohibido: "Hoy soy carnicera, mañana puedo ser ganado [...] ¿o te creés que no vamos a pagar por esto?" (Bazterrica, 2019: 51-52).

En esa conversación que no debería ser, se pone de relieve lo que no puede decirse; en el sistema social que impera las palabras tapan los hechos, encubren un mundo feroz y despiadado, los humanos no pueden llamarse así, sino "animales de consumo", "son procesados", no hay que decir "asesinados". Se impone un vocabulario limpio, legal, amable, frente al políticamente incorrecto que solapa la realidad: se mata gente, el canibalismo está a la orden del día, el abuso invade la escena narrativa.

En ese contexto atroz donde toda persona puede ser alimento de otra, lo discursivo encierra una notable singularidad, pues las comunidades, los pobladores, los gobiernos y las diferentes castas se rigen por normas de disciplinamiento que regulan las acciones y hasta las palabras de la gente. Entonces, se habla de "media res" para denominar a la mitad de un torso humano, que ya no puede ser llamado humano con el objeto de quitarle entidad, sino "cabeza", "producto", "alimento", "hembras", "machos", "padrillos", "crías". En lugar de "persona", se les dice "carne especial", las manos son "extremidades superiores", quien quiere comer un pie envasado debe pedir una "extremidad inferior", mientras que lenguas, penes, testículos y narices se venden como "Delicias Spanel", y las orejas y dedos se compran como "brochettes mixtas". Los veterinarios ya no existen, ahora son "especialistas" y cuando hechos aberrantes suceden, como la violación a una cabeza, se declara que ha sido "gozada". De manera que las palabras nombran y ocultan al mismo tiempo, ciertas expresiones están vedadas y lo no dicho cobra un peso opresivo que moldea y condiciona el juicio individual en pos de un pensamiento único, adoctrinando a hombres y mujeres a expensas del miedo.

Con las nuevas reglas, la violencia se impone, no de manera simbólica sino real, bajo la forma velada de una infección, de una pandemia. El dominio es absoluto. Los acontecimientos que se describen en la novela son desgarradores tanto contra humanos como con animales.

Hay un cambio radical en los habitantes que se han encargado de atentar contra todo aquello que ponga en riesgo su existencia; de hecho los animales, tanto los de consumo como las mascotas, son quemados vivos para así evitar todo tipo de contacto. Esto genera un clima yerto donde el olor penetrante y los gritos desesperantes toman un fuerte protagonismo e impactan profundamente en la narración. Pero esa medida, supuestamente preventiva, habilita episodios de maldad, tal como sucede cuando el protagonista, frente al agobio y el dolor por su vida infeliz y sometida a un régimen del que descree, encuentra cuatro cachorros desnutridos en el zoológico abandonado. Tejo juega con los perritos, les pone nombre, los acaricia, siente que vale la pena compartir su tiempo con ellos, sabe que no debe llevarlos, que no podrá ayudarlos y que, indefectiblemente, morirán de hambre.

La escena, que está revestida de una inmensa ternura y de un profundo dolor, desencadena en un espectáculo espeluznante. Seis adolescentes, con una brutalidad y una frialdad indescriptibles, sostienen a esos animales y, como si fueran pelotas, les pegan con un palo hasta que caen muertos al piso o les aplastan la cabeza contra la pared. Toda esa perversión se establece ante los ojos del personaje principal que no puede hacer nada, solo mirar y lamentarse. La apatía y rudeza que se ha gestado en la sociedad se reproduce en las nuevas generaciones, los diálogos explicitan que los jóvenes no matan a esos perros por miedo al virus supuestamente letal, sino por placer en medio de risas y burlas.

De modo que la violencia se ha transformado en abuso y sadismo, tal como puede leerse en una escena en la cual se relata que el guardia de un frigorífico violó y torturó a una hembra hasta matarla. Lo que configura una absoluta deshumanización tanto en acontecimientos ilegales como en actos legítimos. El frigorífico es uno de los espacios donde impera la monstruosidad: "[...] desde chiquitos los aíslan en incubadoras y después en jaulas. [...] les sacan las cuerdas vocales y así los pueden controlar más" (Bazterrica, 2019: 32), e

incluso, al hablar de las hembras se describe que "Algunas están en jaulas y otras están acostadas en mesas, sin brazos, ni piernas" (Bazterrica, 2019: 34).

Los actos de disfrute, maldad, sometimiento y asesinato tienen momentos cúlmines en la novela, hay personajes capaces de torturar por diversión, de violar a una adolescente de catorce años hasta matarla, de comer a personas vivas de a pedazos, cortando trozos a partir de técnicas que instruyen sobre el modo de despostar las cabezas manteniéndolas vivas.

En la trama, muchos personajes actúan de acuerdo a las leyes imperantes, como un grupo civilizado que entendió la transición y que se adecuó a ella, en otras palabras, como un grupo homogéneo que forma parte de los que comen o procesan. Sin embargo, también hay quienes se rebelan, aunque pocas veces lleguen a la acción. Es decir, en el marco de un pensamiento que aparenta ser único, se pone de relieve esa diversidad y en ella se transparentan actores disidentes, tal como sucede con el protagonista:

Muchos naturalizaron lo que los medios insisten en llamar la "Transición". Pero él no, porque sabe que transición es una palabra que no evidencia cuán corto y despiadado fue el proceso. Una palabra que resume y cataloga un hecho inconmensurable. Una palabra vacía. [comillas en el original] (Bazterrica, 2019: 16)

Esa transición rápida y violenta ha convertido a hombres, mujeres y niños en engranajes del sistema. En ese ir y venir de la toma de conciencia a la indiferencia generalizada, desde esa suerte de lucha entre comer y ser alimento, la forma de supervivencia radica en adaptarse al nuevo orden social, la estructura sigue siendo clasista y estratificada aun cuando las leyes han modificado y condicionado radicalmente la conducta de la gente y han promovido una creciente deshumanización y falta de empatía ante el sufrimiento de los seres vivos.

La pervivencia de estratos sociales en un mundo distópico

Uno que, el primer día, para llamar mi atención, me había amenazado con comerme a mí también, y que para demostrármelo simulaba morderse su propio brazo, me lo recordaba, riéndose, cada vez que se topaba conmigo. Def-ghi, def-ghi, me decía siempre, agregando dos o tres sonidos rápidos que querían decir más o menos: yo soy el que, en broma, te decía que te iba a comer.

Juan José Saer, El entenado.

Dentro del universo de Cadáver exquisito encontramos diversos personajes que integran los diferentes estratos de esta nueva sociedad distópica. A su vez, en esa división de clases, podemos establecer también la existencia de subgrupos divergentes. En la clase dominante, las miradas y los sentimientos de sus integrantes no son iguales, como tampoco lo son sus ideales e intereses. Una de las figuras más imponentes que forma parte de esta casta es la del personaje del señor Urami, un japonés perverso encargado de coleccionar y comercializar pieles humanas y dueño de una gran curtiembre. Su presencia genera pánico, terror y rechazo en los personajes de la trama narrativa. A través del miedo y de una arquitectura panóptica, tal y como la ideó Jeremy Bentham, vigila a sus trabajadores; él "[...] observa desde las alturas de la oficina. No sólo se asoma y controla a los empleados, sino que tiene cámaras por todas partes" (Bazterrica, 2019: 22). Utiliza, al decir de Foucault (2002), un conjunto de técnicas para medir, observar y corregir a la gente que tiene a su cargo y, de esta forma, hacer funcionar dispositivos disciplinarios que se sostienen por medio del terror. La pandemia le permitió llevar a cabo prácticas de forma legal, que ya realizaba con antelación y que disfrutaba profundamente: "Los rumores dicen que asesinaba gente y la cuereaba antes de la Transición, que las paredes de su casa están recubiertas con piel humana, que tiene personas en el sótano y que le da un enorme placer despellejarlas vivas" (Bazterrica, 2019: 26).

En sintonía con el personaje de Urami, pero marcando ciertas desemejanzas, aparece el dueño del frigorífico, Krieg. Con una personalidad apática, muy callado, metódico y poco sociable, controla desde su edificio el imperio cárnico. En este lugar, compacto, aislado, envuelto por cercas electrificadas y monitoreado por cámaras que son revisadas todas las mañanas, se concentra el poder de este hombre al que no le importan las personas ni sus relaciones humanas sino que su interés versa en lo meramente comercial, en el producto. Crea, al igual que Urami, un sistema de vigilancia sobre los cuerpos sumisos y adiestrados, un sistema en el cual sus subordinados no lo pueden ver, mientras él los observa todo el tiempo. Tal y como expone Foucault, Krieg utiliza este espacio cerrado y vigilado –donde se encuentran insertos sus empleados y los cuerpos a faenar – para constituir un modelo sólido, un dispositivo disciplinario a partir de su sola figura jerárquica.

De igual manera se presenta a Urlet, un rumano dueño de un gran coto de caza que es descripto como magnético y repulsivo. Su pasión es cazar y coleccionar cabezas humanas como trofeos, práctica que implementaba en África desde antes de la transición. Similarmente a los actos cometidos por el Urami, la pandemia lo habilitó a realizar y concretar legalmente acciones que, naturalmente, son inconcebibles en una sociedad pacífica y utópica, muy diferente a la que construye Bazterrica en su novela. La percepción que tiene Urlet sobre la humanidad y su forma de vincularse siempre es en términos de dominio y fagocitación entre los seres humanos, porque según su visión "[...] desde que el mundo es mundo, nos comemos unos a los otros. Si no es de manera simbólica, nos fagocitamos literalmente. La Transición nos concedió la posibilidad de ser menos hipócritas" (Bazterrica, 2019: 170).

En este punto, el concepto de fagocitación puede entenderse a partir de los planteos de Rodolfo Kusch, quien lo describe como un mecanismo de supervivencia y resistencia relacionado estrechamente con la asimilación de lo extraño. Pensar en esta categoría "[...] nos remite a una operación orgánica, [...], que posibilita incorporar y digerir 'cuerpos extraños'" [comillas en el original] (Bocco, 2002: 96).

De esta forma, se advierte cómo gran parte de los personajes de la novela tiene la libertad de alimentarse y disfrutar sin recelo de la carne humana para poder subsistir y continuar con un modelo de sociedad atravesada por el consumo carnívoro.

En esta estructura que permite, al decir de Foucault, vigilar y castigar, Urlet utiliza su coto de caza como territorio que lidera y en el que establece sus propias leyes. Así como lo hacen Krieg y Urami, Urlet controla panópticamente a todos los que ingresan a su propiedad, un campo cercado donde las presas –tanto personas criadas para ser sacrificadas y faenadas como personajes famosos que se prestan al juego sádico para intentar condonar una deuda—, deben resguardarse y correr para no ser asesinados por los cazadores. En ese escenario morboso, el propietario invita a sus visitantes a disfrutar de la atrocidad, así "Se asoman a un ventanal que da al coto de caza. En la galería de piedra pueden ver a media docena de cazadores sacándose fotos con sus trofeos" (Bazterrica, 2019: 170). Trofeos que no son más que partes de cuerpos humanos asesinados, fragmentados, despedazados.

Para mantener el funcionamiento del orden social estratificado, los sectores dominantes se han valido de relaciones de sometimiento y subordinación, ante lo que resulta indispensable otro grupo, el de los dominados, a quienes –siguiendo a Gramsci– pueden denominarse clases subalternas dado que son los que "[...] sufren la iniciativa de la clase dominante, incluso cuando se rebelan; están en estado de defensa alarmada" (Gramsci, 2002: 27).

Para que el sistema no se lesione, ambas clases son necesarias ya que se retroalimentan una de la otra; esto no escapa a la realidad del mundo de Bazterrica donde el sector dominante utiliza al resto para llevar adelante el ejercicio de su poder. En este sentido, se observa al protagonista de la novela oficiar de mano derecha del dueño del frigorífico donde se faenan humanos. Este personaje es también quien actúa como conector para entender las diferentes

esferas sociales que aparecen en la trama. No forma parte de los grupos hegemónicos, sufre y se revela en sus pensamientos frente al nuevo orden, pero está al servicio de este y, por lo tanto, es un colaborador indispensable para controlar a los sectores subalternos, aun cuando su conciencia lo interpela y lo lleve a cuestionar el sistema establecido: "Él sabe que no tiene que hablar, sólo asentir, pero hay palabras que le golpean el cerebro, se acumulan, lo vulneran" (Bazterrica, 2019: 25).

En ese entramado, las clases subordinadas, tal y como sucede con la hegemónica, mantienen una subdivisión en su interior, aunque esta fragmentación es más violenta dado que, al funcionar como cuerpos sometidos y disciplinados, son más débiles y vulnerables. En el marco de esta clasificación, la narración propone un número importante de personajes que están reducidos a funcionar como seres oprimidos y cuyo propósito es obedecer y acatar normas e imposiciones. La rigurosidad dependerá también del lugar que ocupen dentro de su casta y, por lo tanto, de la sociedad.

Dicha segmentación se muestra a partir de tres subgrupos. El de los desclasados, constituido por los "Carroñeros", seres que no tienen los medios para acceder a la "carne especial" que se comercializa en el nuevo mundo y que, por esto, "[...] se conforman con los sobrantes, con los pedazos que no tienen utilidad comercial, con la carne enferma, con eso que nadie comería, excepto ellos" (Bazterrica, 2019: 65). En las escenas narrativas estos personajes aparecen bestializados, con machetes y elementos cortantes esperando un pedazo de carne para devorar. Se los muestra desesperados, desquiciados, rabiosos, con hambre. Son pobres, sin embargo, no ocupan esta designación en las esferas sociales ya que hay un sector que se ubica por debajo de ellos.

En ese estrato, el más bajo de las capas subalternas, se encuentran los despojados de toda humanidad, los que no son concebidos como personas, los productos, criados, alimentados, manipulados y faenados, el alimento de los otros. Su rol es hacer funcionar el circuito millonario

de las industrias cárnicas y abastecer el mercado con sus cuerpos. Viven en criaderos donde se los maniobra como animales nacidos para consumo, desnudos, sin derechos, encerrados en jaulas o maniatados en camillas. Todo su organismo está destinado al comercio –incluso su excremento–, se los utiliza como elementos de diversión, máquinas de reproducción o simplemente como producto de consumo.

Entre el sector dominante y el más bajo de la sociedad o el desclasado, entre los que mueren de hambre o son comidos y los que se enriquecen cada vez más, hay una clase media, oprimida también pero de otro modo. Son funcionales a la capa hegemónica, ocupan un lugar diferente al resto porque son el nexo que une a ambos estamentos, son subalternos porque dependen de una figura superior. Dentro de esta categoría aparece el protagonista, colaborador del dueño del frigorífico y encargado de vincular a los distintos actores sociales de la trama narrativa, al tiempo que funciona como el hilo conductor para entender el nuevo orden.

Diversos personajes acompañan a Marcos Tejo, cada uno con una particularidad especial. Su hermana Marisa ocupa un papel polémico en la novela. Se muestra completamente alienada, fuera de sí, su atención está puesta en frivolidades, su única misión es formar parte de los nuevos cánones sociales. Ella cree fervientemente en el virus mortal y, al no tener un pensamiento autónomo, reproduce lo que el gobierno da a conocer en los medios de comunicación. Es madre de mellizos caracterizados como "siniestros" (Bazterrica, 2019: 118), que nacieron en el tiempo de la transición y que, por lo tanto, el único modo de vivir y relacionarse que conocen es ese. Representan a las nuevas generaciones, sus pensamientos son perturbadores y tenebrosos porque así es el mundo que habitan y no pueden escapar de él.

En el capítulo veinte de la primera parte, esos sobrinos extraños y hasta perversos del protagonista, ponen en evidencia un juego que llevan a cabo los niños y adolescentes nacidos luego de la transición: "El cadáver exquisito", una suerte de especulación acerca del sabor

que tendrían las personas –no las cabezas– si fueran faenadas para consumo o trozadas para comer aun estando vivas.

Los mellizos se ríen, se hacen señas, susurran. Los dos tienen el pelo sucio o grasoso.

- —Chicos, por favor, estamos comiendo con el tío. No sean maleducados. Habíamos quedado con papá en que en la mesa no se susurra, se conversa como adultos, ¿no?
- Estebancito lo mira con un brillo en los ojos, un brillo lleno de palabras como bosques de árboles quebrados y tornados silenciosos. Pero la que habla es Maru:
- —Estamos adivinando qué gusto tendría el tío Marquitos. La hermana agarra el cuchillo con el que está comiendo y lo clava en la mesa. El sonido es furioso, veloz. (Bazterrica, 2019: 118-119)

Entonces, frente a la reacción desenfrenada y tremebunda de la madre en una escena que representa el desapego y la apatía de sus hijos, se pone en evidencia que "cadáver exquisito" se trata de un juego morboso y despojado de toda conciencia y respeto por el prójimo, y no del procedimiento literario propio de la vanguardia literaria que consiste en una escritura colectiva, aunque metafóricamente la novela representa la reconstrucción social en torno a la producción colectiva de ese "producto", de esa carne especial para consumo humano.

Otra de las figuras emblemáticas dentro de este grupo es la del Gringo, dueño de uno de los criaderos que abastece al frigorífico de Krieg y el encargado de criar y reproducir cabezas humanas. Es un hombre práctico, torpe, pero eficiente en su trabajo; acepta sin ningún tipo de objeción la transición y saca todo el provecho posible de la situación. Dentro de su negocio está la comercialización de PGP –Primeras Generaciones Puras–, humanos nacidos y criados en cautiverio. En el mercado es la carne más cotizada, la más lujosa, porque no tiene modificaciones genéticas.

El objetivo de este personaje es lucrar y beneficiarse económicamente con el producto, ya sea vendiéndolo, presentándolo en competencias, usando su leche o excremento, o traficando sus órganos. Es obsecuente y, por lo mismo, necesita que todos sus clientes estén a gusto con él ya que de esta forma sus intereses crecen desmesuradamente. Por tal motivo, y en un acto de total condescendencia con el protagonista, le regala una hembra PGP "[...] para que él vea cuánto valora hacer negocios con el Frigorífico Krieg" (Bazterrica, 2019: 44).

Este obsequio, esta mujer destinada a ser un animal, cumple un papel fundamental en la novela; es la encargada de despertar las pasiones más profundas y los pensamientos más viles y repulsivos que habitan en el interior de Marcos Tejo.

Impotencia, rebelión y aceptación del nuevo orden social

Es hermosa, piensa, pero tiene una belleza inservible.

Agustina Bazterrica, *Cadáver exquisito*.

El regalo que recibe el protagonista marca la división entre la primera y la segunda parte de la novela y, al mismo tiempo, pone de manifiesto cambios sustanciales en las características del personaje. Tener una cabeza doméstica es algo absolutamente legal en el nuevo orden, de hecho se las puede ir comiendo por partes, no así someterlas a la esclavitud o poseerlas sexualmente, pues estos actos implicarían una condena a muerte en el Matadero Municipal y la posterior ingesta de los restos de quien fuese en vida una persona con derechos. Y no solo ser comido, sino devorado por los sujetos subalternizados de la sociedad, los pobres, los desclasados, los hambrientos.

El personaje central experimenta una fuerte incomodidad ante el regalo del Gringo, más que algo grato le resulta un grave problema, va en contra de todos sus principios y, además, no tiene ni el tiempo ni las ganas de hacerse cargo de la cabeza. Su primera reacción es de completo rechazo, intenta frustradamente devolverla, ante ello, termina tirándola en el galpón de su casa con indiferencia y desapego.

Una nueva vida le espera a esta hembra, ya no en el criadero Tod Voldelig junto al resto de los humanos que serán vendidos y sacrificados, sino que, a partir de ser obsequiada, dormirá en el suelo dentro del depósito de la casa de un hombre que ha perdido un hijo. Un hombre que –aparentemente– no puede naturalizar la transición, un ser agobiado y asfixiado por sus propios fantasmas.

La opresión y la tristeza lo han llevado a una vida metódica y rutinaria, sus preocupaciones giran en torno a su mujer y a su padre, aunque no pueda mantener una relación estrecha con ninguno de los dos. A ella no la ve desde la muerte de su hijo, se alejó completamente y se refugió en la casa de su familia, mientras su padre está internado en un geriátrico y no lo reconoce.

En ese contexto de inmensa soledad y desconexión con los afectos, esa PGP que se encuentra atada en su galpón es su compañía, es el único ser vivo que tiene cerca. Antes disfrutaba de sus mascotas, lo emocionaban y divertían, pero ahora las cosas han cambiado y la inquietud invade la escena, el silencio que provoca la falta de animales se torna ensordecedor.

Entonces, ante la distancia que ha impuesto la madre de su hijo muerto y frente a esa soledad perturbadora, comienza a cambiar su percepción acerca de esa hembra, empieza a verla no como un bien mueble sino como una mujer. Contrariado y perseguido por los sentimientos que lo acechan, en un momento de total enajenación, viola a esa jovencita y cambia su destino para siempre. Este acto constituye uno de los puntos más críticos de la narración, ya que el personaje se distancia de la presentación inicial que lo define como un hombre incapaz de aceptar el canibalismo, invadido por los recuerdos de un pasado mejor, un ser que no quisiera llamar a

los humanos producto o alimento, aunque se haya visto obligado a matar personas, acción que lo destroza por completo.

A partir de la posesión, comienza un proceso de rehumanización de la hembra; la baña, la cuida, la bautiza Jazmín, le enseña a comer en la mesa, a estar vestida, a esperarlo cuando va al trabajo, a no sobresaltarse ante su presencia, a confiar en él porque no pretende hacerle daño.

Simultáneamente, hay una reconfiguración en las características del personaje, que se presentan en la narración a partir de una nueva descripción:

Este es Marcos Tejo, un tipo al que se le murió un hijo y camina por la vida con un agujero en el pecho. Un tipo que está casado con una mujer rota. Se dedica a faenar humanos porque tiene que mantener a un padre demente que está encerrado en un geriátrico y no lo reconoce. Está por tener un hijo con una hembra, uno de los actos más ilegales que puede cometer una persona, pero a él no le importa en lo más mínimo y ese hijo va a ser suyo. (Bazterrica, 2019: 170)

El protagonista, que al inicio de la transición desde su función de inspector de sanidad sentó las normas para la cría, reproducción, faenado y consumo de este nuevo producto cárnico, se convierte en un detractor de sus propias leyes. Él, que pretendía disimular su rechazo ante los poderosos y el uso abusivo de los humanos, el mismo hombre que reflexionara: "El ser humano es un ser complejo y a mí me deslumbran las vilezas, contradicciones y sublimidades de nuestra condición" (Bazterrica, 2019: 170), es aquel que va modificando sus valores en pos de conseguir unas lisonjas de placer. Sin embargo, este no es el fin último, el verdadero propósito de los cuidados a esa hembra solo encierran el hecho de que, gracias a ella, por fin será padre. Los límites de la legalidad se desbordan a tal punto que el protagonista infringe sus propias reglas, rompiendo no solo

su estructura de pensamiento sino también el modelo establecido en esa sociedad fuertemente regulada y estratificada.

Si en las cavilaciones de Tejo puede advertirse que la transición fue demasiado rápida según su punto de vista, también lo fue el cambio experimentado a partir del nacimiento de su hijo, otra suerte de transición ya no social, sino individual. El personaje central de la novela deja de ser un hombre reflexivo que padece las nuevas estructuras de poder para convertirse, muy velozmente, en una perfecta pieza del sistema. La adaptación es casi inmediata ante la llegada del niño y, al mismo tiempo, una muestra contundente de la indiferencia y falta de empatía para con las "cabezas". Aun cuando se trate de la madre de su bebé, el protagonista se escinde completamente hasta convertir a la mujer que aparentemente amó, en un mero producto criado y alimentado para la reproducción, perfectamente sacrificable.

La mirada que primó sobre su figura es la de ser siempre resolutivo frente a las crisis, y esto se ve en numerosas escenas: cuando los carroñeros volcaron un camión a la entrada del frigorífico y devoraron vivo a su chofer, cuando su padre murió y su apática hermana quiso hacerle un homenaje y él cambió las cenizas de su progenitor por los restos de arena y desperdicio de un zoológico abandonado, o cuando Jazmín sufría con el trabajo de parto y ante el riesgo de ver morir a otro hijo, llama a su esposa enfermera para que lo ayude a salvarlo.

Ante la mirada espantada de su mujer, primero por comprender que ha "gozado" de una PGP, luego por el temor a que el niño muera, Tejo vuelve a convertirse en esposo y padre cuando, frente a los ojos llorosos de la hembra, a quien le niega la posibilidad de cargar a su bebé para luego matarla, convierte a su esposa en madre.

El sistema social de marcada opresión sobre seres indefensos que tanto perturbó la conciencia de Marcos Tejo, termina asimilándose en él de tal manera que concibe como normales hechos atroces. Si el virus y la pandemia permitieron a los gobiernos someter a la gente, el miedo, la confianza y un fingido amor le otorgaron al personaje principal de la novela la posibilidad de humanizar a la hembra para luego condenarla a muerte, devolviéndole su carácter animal.

En el universo distópico que construye Bazterrica, ante los aparentes pensamientos revulsivos del protagonista, la violencia invade su accionar hasta convertirlo en una pieza perfecta del mismo sistema que repudió. Así, a través de una pandemia que desborda absolutamente todos los límites sociales, las estructuras de poder se reconfiguran y subvierten las regularidades establecidas en el sistema capitalista. Las clases dominantes subordinan a los grupos subalternos a través de métodos de disciplinamiento panóptico y desatan las pasiones más viles y descarnadas. Lo utópico se desvanece y lo distópico se desenfrena al punto tal que rompe con todos los márgenes de una naturaleza apacible y reglada.

La novelista propone un complejo entramado que muestra, al decir de Sloterdijk, que el estar en el mundo conlleva la posibilidad de fracaso como crítica a la sociedad. Entonces, en *Cadáver exquisito* el escenario se transforma en un no lugar, en un mal lugar para los seres humanos, donde la problemática supera el miedo a comer o ser comido para convertirse en un renovado modo de mantener la estructura social en la que los subordinados siguen otorgando con sus trabajos, sus cuerpos o sus vidas, un plus de valor en favor de las clases hegemónicas.

Bibliografía

Bazterrica, A. (2019) [2017]. *Cadáver exquisito*. Arte Gráfico Editorial Argentino. Bizzio, S. (1988). *Planet*. Sudamericana.

Bloch, E. (2007). El principio de esperanza. Trotta.

Bocco, A. (2002). "El concepto de fagocitación y sus implicancias de uso en la crítica literaria latinoamericana" en *Silabario. Revista de Estudios y Ensayos Geoculturales*, Año IV, N° 5.

Denevi, M. (1985). Manuel de Historia. Corregidor.

Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Las Ediciones de La Piqueta.

_____. (2002) [1976]. Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión. Siglo XXI Editores.

Freud, S. (1996) [1912]. *Tótem y Tabú*. Alianza.

Gramsci, A. (1984). Cuadernos de la cárcel. Tomo 3. ERA.

_____. (2000) [1981]. Cuadernos de la cárcel. Tomo 2. ERA.

Kusch, R. (1973). El pensamiento indígena y popular en América. Editorial ICA.

_____. (1986). América profunda. Bonum.

Marx, K. (2008) [1975]. *El capital. Crítica de la economía política*. Volumen I. Siglo XXI Editores.

Saer, J. (2007). El entenado. Booket.

Sloterdijk, P. (2004). Esferas III. Siruela.

______. (2004) [2001]. Eurotaoismo. Aportaciones a la crítica de la cinética política. Seix Barral.

Shua, A. (2021) [1997]. La muerte como efecto secundario. Consonni.

Ficciones argentinas en Urras: desbordes y disonancias dialécticas

Lucía Feuillet Universidad Nacional de Córdoba

Hasta el más imperceptible resquicio de lo establecido logra trastornar un orden determinado, cuando se presenta en un haz novedoso y disruptivo de virtualidades epistémicas. Esta potencia de variación cognitiva podría asumir la fuerza devastadora de un tsunami, pero ¿qué hacer tras el derrumbe de los preceptos fijados? ¿pueden imaginarse inesperadas sintaxis para divisar lo incognoscible a partir del desborde? Estas preguntas guían (y exceden) la lectura que presentamos de seis relatos de autoras argentinas¹ difundidos en el blog y podcast Las escritoras de Urras (2020-2023). Además, los interrogantes mencionados anticipan una intención de evitar las categorías cerradas y uniformes, ya que esto implicaría ceder a la tendencia sedante de la clausura, suspender el juicio crítico y las posibilidades de insubordinación que devienen de la incomodidad.

El proyecto transmedia *Las escritoras de Urras*², dirigido por Maielis González y Sofía Barker, propone la divulgación de relatos (leídos

I Hasta el momento de escritura de este trabajo, son ocho los relatos de autorxs argentinxs incluidos en el podcast. Quedan fuera del presente corpus los textos "El fin de la era farmacopornográfica" de Paula Irupé Salmoiraghi y "Deseo" de T. P. Mira Echeverría.

² El título del podcast y blog hace alusión a la novela *Los desposeídos:* una utopía ambigua (1974), de Úrsula K. Le Guin, que presenta una antinomia entre dos organizaciones sociales, el anarquismo de Anarres y el avanzado capitalismo del planeta Urras. El viaje del filósofo Shevek entre ambos mundos, con el objetivo de acceder a conocimientos científicos para la construcción de un dispositivo de comunicación interestelar, permite acceder a una versión complejizada sobre las amenazas y problemas de estos modelos.

en altavoz, comentados y transcritos) de escritorxs3 de todas las latitudes del mundo (ajenxs a lo que ellas mismas llaman *mainstream*) que cultivan alguna modalidad del amplio espectro de lo fantástico. Asimismo, la mayoría de estos textos contravienen los códigos tradicionales de la literatura fantástica, de terror y ciencia ficción, y presentan contaminaciones o mezclas discordantes. Al podcast y blog de acceso gratuito se suma la distribución anual de antologías, que no se ajusta a las normas del mercado (los libros no tienen ISBN y no se venden en ningún lugar fuera de la plataforma de mecenazgo Verkami4). La dinámica de este fenómeno crea una comunidad literaria a partir de premisas autoconscientes de su limitada validez: la gratuidad -sostenida con aportes de los mecenas-, la difusión de escritorxs emergentxs, mujeres y no binarixs -identidades segregadas del canon-, y la apuesta por una literatura "de géneros" (ciencia ficción, terror y fantástico) -aunque predomina la profanación de los límites normativos-. El programa entraña una yuxtaposición de múltiples capas de irregularidades que exponen la hegemonía de sus contrarios (los preceptos) en un orden social que, a su vez, es sometido a crítica radical.

Por su rechazo al afán de síntesis y su vuelco hacia lo intersticial-incapturable, la crítica dialéctica (Jameson: 1989, 2015, 2013) promete pertinencia para articular la pregunta sobre la modulación de reglas al interior de los discursos-géneros, y por las categorías teóricas que se desbordan en el momento en que enuncian su eficacia. En este caso, se atenderá especialmente a los relatos "Roberto" de Agustina

³ Utilizo aquí el lenguaje inclusivo para referirme lxs colaboradorxs de este proyecto, que privilegia explícitamente textos de autoras mujeres y autorxs no binarixs.

⁴ Es una red virtual instituida en Europa en 2010, que habilita al contacto entre artistas y público a partir de la financiación de iniciativas culturales independientes. La palabra Verkami se ha concebido a partir de la fusión de dos términos del esperanto y significa "amante de la creación", según su sitio oficial.

Bazterrica, "El hambre de la virgen" de Cynthia Matayoshi, "Amargo" de Flor Canosa, "Víbora" de Claudia Aboaf, "Vienen los extraños" de Alejandra Decurgez, y "Ruido blanco" de Laura Ponce. En los cuatro primeros se analizarán las modulaciones de lo raro; en los últimos dos, la difuminación de los límites entre el terror y la ciencia ficción desde la especificidad del *new weird*. Nos concentraremos en la potencia disonante de esta literatura del desborde en el marco de un recrudecimiento de las distancias, en el capitalismo tardío, entre la percepción de la alienación cotidiana y su significado en una totalidad colectiva⁵. Las ficciones seleccionadas retoman géneros cada vez más maleables, cuyas hibridaciones trazan intuitivos hilos de codeterminación entre fenómenos específicos, y sugieren conexiones con lo global apenas vislumbradas.

Tratar de explicar de modo estructurado o metódico las sutiles correspondencias y los angustiosos desórdenes que entreteje esta literatura supondría contrarrestar los más atrayentes efectos de la propuesta estética arriba descrita. Este trabajo, por tanto, estará dividido en apartados numerados que difuminan los límites entre un sector y otro, a la vez que sostienen una lógica de segmentación y coherencia interna (en ocasiones, intencionalmente insuficiente o inacabada). La ausencia de subtítulos tiene por objetivo evitar la instrucción explicativa dirigida y motivar al lector a ordenar su propio recorrido.

⁵ En producciones de los 70 y 80 (*Marxism and Form*, 1971; *The political unconscious*, 1981; "Cognitive Mapping", 1988) y en textos más recientes (*Archaeologies of the Future*, 2005; Valences *of the Dialectic*, 2009), Jameson apunta a los desgarramientos y discordancias en la representación de una totalidad social multidimensional, con varios planos constituidos en torno a leyes no asimilables entre sí (Jameson, 2013b: 35). Lukács había descrito esta dinámica de la inconmensurabilidad entre la conciencia de las experiencias privadas y la totalidad social, que se traduce en alienación (87-102), y esta preocupación se sostiene en la lectura jamesoniana del tardocapitalismo (1988, 1989).

Por último, no se puede pasar por alto la reciente resonancia que ha adquirido la literatura escrita por mujeres, ni la vigencia e influencia en el ámbito internacional de escritoras argentinas como Mariana Enriquez o Samanta Schweblin. Las producciones de las autoras que se recuperan en el podcast no se ajustan de modo lineal a esta tendencia, si bien algunas se ven potenciadas por una creciente notoriedad, otras circulan más bien en editoriales independientes o en el ámbito de la literatura de género. Como parte del primer grupo se puede considerar la novela de Agustina Bazterrica, Cadáver exquisito (Alfaguara, 2017), que cuenta con varios estudios críticos, incluido un trabajo de Alfonsina Kohan y Dana Rodríguez en este libro. También podría mencionarse a Claudia Aboaf, escritora reconocida por su militancia socioambiental, que ha publicado en Alfaguara El rey del aqua (2016) y El ojo y la flor (2019). Estas historias juegan con las consecuencias de la catástrofe climática, entre las cuales se registra el posapocalipsis y el ecocidio6 en la zona del Delta.

Por su parte, Cynthia Matayoshi, Alejandra Decurgez, Flor Canosa y Laura Ponce⁷ sostienen una trayectoria vinculada al campo literario

⁶ María Laura Pérez Gras indaga estas problemáticas en torno a la narrativa especulativa en el artículo "Hasta que los astros se alineen. Espacios, cuerpos y tecnología en la trilogía de Claudia Aboaf" (2020).

Matayoshi ganó en 2016 una beca del Fondo Nacional de las Artes para escribir la adictiva y frenética distopía *La sombra de las ballenas* (2019, Marciana), y este año editó la terrorífica novela Virgen bruja en el sello Ayarmanot. Alejandra Decurgez ha publicado Colores verdaderos (2019), en Niña pez, y Limbo (2020) en Ayarmanot, donde apela a los cruces entre policial y terror. Entretanto, Flor Canosa despliega una narrativa donde lo distópico coquetea con el new weird, sus novelas Pulpa (Oblonshka, 2019) y La segunda lengua materna (Indómita Luz, 2022) constituyen una muestra de su potente e inclasificable propuesta estética. Laura Ponce, reconocida en el ámbito global de la ciencia ficción por su labor de edición y difusión, publicó en Outsider Cosmografía general (2015), antología que se reeditó en Argentina y en España como Cosmografía profunda (Ayarmanot y La máquina que hace PING!, 2018). Sus relatos se han traducido a varios idiomas y es reconocida por su labor editorial como directora de Ayarmanot y de Próxima. Revista argentina de ciencia ficción.

(nominaciones en premios de ciencia ficción, participación en antologías especializadas locales o internacionales y fuerte presencia en la edición y expansión de la literatura de género) que combinan con la difusión de sus obras en sellos independientes. En este caso, la conformación de un corpus con textos de narradoras con mayor y menor repercusión, o de una trascendencia en círculos amplios y más restringidos, constituye un refuerzo del interés por la heterogeneidad que atraviesa este ensayo.

I. ¿Se puede pensar la teoría como un campo que hace emerger la inconsistencia de lo normalizado? Para Fredric Jameson, la teoría es "un intento perpetuo e imposible de descosificar el lenguaje del pensamiento, y de adelantarse a todos los sistemas e ideologías que inevitablemente resultan del establecimiento de una terminología fija" (2013b: 19). Si, como sostiene este autor, la meta de la teoría es escapar tanto de las cosificaciones de la filosofía como de las mercantilizaciones de lo intelectual, el diálogo con algunas claves del marxismo y la dialéctica resulta fundamental. Nos concentramos aquí en señalar relaciones con la segunda, teniendo en cuenta lo apuntado por Th. W. Adorno: "allí donde lo dado nos enfrenta del modo más implacable, es entonces cuando la dialéctica empieza realmente con su trabajo, al tratar de penetrar lo opaco, lo inescrutable, y ponerlo en movimiento" (2013: 224).

Jameson puntualiza que es necesario redefinir la dialéctica más allá del problema de los dualismos o las oposiciones binarias (la lógica del Amo y el Esclavo) que conducen a una resolución basada en la obliteración de los términos (para eliminar el antagonismo, se debe desterrar la clase social). El crítico norteamericano sostiene el interés por una dialéctica del plano especulativo, que apunta a la revelación de fisuras, de "inconmensurables en el Ser", donde el objetivo no es la resolución de las contradicciones sino la percepción de grietas en cauces de fenómenos ininterrumpidos, en un mundo que se muestra como no problemático (Jameson, 2013b: 35). Esto implica: "desfamiliarizar nuestros hábitos mentales ordinarios

volvernos súbitamente conscientes no solo de nuestra propia estupidez no dialéctica sino también de la extrañeza de la realidad como tal" (Jameson, 2013b: 66).

Los espacios liminales que surgen entre la tentación de síntesis y la permanencia en la contradicción potencian la discusión sobre la pertinencia e inestabilidad de ciertas verdades enunciadas desde el terreno ficcional. A la vez, la operación dialéctica es solidaria al planteo de lo raro y el *new weird* respecto al socavamiento de las verdades empiristas, que se profundiza cuando muestra que toda interpretación es parte de esa primera impresión de la cual deriva el sentido común (Jameson, 2013b: 73). Es decir, la noción de lo raro y la dialéctica contra la reificación intervienen en el movimiento desmitificador de la teoría, en interacción con las técnicas propias de la literatura de género escrita por mujeres en Argentina, antologada en Las escritoras de Urras. Lo que Jameson define como "inconmensurable", la relación (encubierta por la ideología) entre dos fenómenos de lo social enigmáticamente interconectados, excede la grieta para transformarse en desborde en las ficciones aquí estudiadas. Los extremos de rareza se amontonan, en esta lectura, sobre procesos de impugnación de lo cotidiano y resignificación de lo insólito que se acumulan hasta lo inadmisible.

II. ¿Lo raro es una temática recreable en la ficción como dislocación de lo cotidiano, o una modalidad de enunciación que irradia efectos de ajenidad? Este apartado roza los bordes de dicho interrogante, y está orientado por las dinámicas de la rareza desplegadas en los relatos "Roberto" de Agustina Bazterrica, "El hambre de la virgen" de Cynthia Matayoshi, "Amargo" de Flor Canosa y "Víbora" de Claudia Aboaf.

^{8 &}quot;Roberto" es el único texto que no se replica en el blog de *Las escritoras de Urras* (solo está accesible el audio), por haberse editado en el libro *Diecinueve garras y un pájaro oscuro* (2020) por Alfaguara, con la consecuente restricción de derechos de autor.

Según Mark Fisher, lo raro y lo espeluznante comparten la inclinación hacia lo extraño, componente que produce un efecto de fascinación por lo exterior. Este último término asume, en ese contexto, el sentido de lo incognoscible, lo que queda fuera del alcance de los modelos de sensibilidad normalizados. Asimismo, podemos subrayar su relación con lo "ajeno", e incluso con "lo enajenado", para destacar las dinámicas del conocimiento estabilizado por un entramado ideológico que obtura determinados sentidos en privilegio de otros. Desde los primeros abordajes teóricos del formalismo ruso, el extrañamiento se ha vinculado con la posibilidad creativo-cognitiva de desalienar ciertos aspectos de la percepción (Shklovski, 2016: 84). Esta técnica se resignifica en teorías más contemporáneas como gesto político, porque demuestra que las premisas, relaciones y caracteres sociales -que emergen como entidades estáticas y eternas-corresponden a una determinada etapa del desarrollo social y, por lo tanto, pueden modificarse (Jameson, 2013a: 65).

Fisher despliega el análisis de la categoría de lo raro a partir de comentarios sobre la ficción de Howard P. Lovecraft, Herbert G. Wells y algunas producciones audiovisuales, asumiendo un giro que incorpora y desmonta la versión freudiana de lo ominoso. Para Sigmund Freud lo ominoso está asociado a lo terrorífico, porque deviene de la palabra alemana unheimlich, que alude a lo desconocido o novedoso (2013: 220). El fundador del psicoanálisis señala un doble movimiento en esta noción, por un lado, el devenir del secreto que sale peligrosamente a la luz; por otro, el angustioso e insistente retorno de lo reprimido (2013: 225, 240). Para Fisher, no obstante, este recorrido no es suficiente, dada la tendencia del psicoanálisis a desnaturalizar las experiencias de lo cotidiano para luego establecer una compensación que consiste en una reinterpretación de lo extraño como drama familiar (2018: 11). En cambio, las expresiones de lo raro (y también las de la otra categoría fisheriana, "lo espeluznante") operan en una inversión: "nos permiten ver el interior desde la perspectiva exterior" (Fisher, 2018: 12). En este sentido, el modo de lidiar con la ajenidad remite a una imposibilidad de registrar la

adecuación de un fenómeno a su contexto. Así, lo raro se define como un *collage*, donde se superponen formas que no deberían estar juntas:

Esa sensación de lo *erróneo* asociada con lo raro –la convicción de que algo *no debería estar allí*– suele ser una señal de que estamos en presencia de algo nuevo. Aquí lo raro es un indicio de que los conceptos y marcos que hemos empleado anteriormente se han quedado obsoletos. (Fisher, 2018: 15) [cursivas del original]

Nos interesa hacer hincapié en la potencialidad disruptiva de la noción, no solo porque lo raro alude a una tensión irresoluble, o más bien a una fisura entre dos fenómenos aparentemente desconectados (pero subrepticiamente vinculados), sino porque reversiona el problema de la inconmensurabilidad jamesoniana como una inadecuación de las herramientas cognitivas –afectadas por la ideología y el sentido común– respecto a la percepción. En este sentido, ¿se pueden leer algunas ficciones de escritoras argentinas como modalizaciones de lo raro, sin que esta idea pierda su fuerza interpretativa o quede transformada en un metódico y tranquilizador dispositivo crítico? Pondremos el énfasis en la interacción entre la tematización de lo raro y las técnicas de enunciación que amplían el espectro de la noción mientras muestran sus límites, para evitar la tentación a la fijeza categorial.

"Roberto" presenta la perspectiva de una niña abusada. El relato ostenta la superposición de dos intervenciones hegemonizantes, la de la pedofilia, en la trama, y la de la racionalidad dominante que subestima la percepción infantil, en la imagen del lector sugerida por el texto. Lo primero que la enunciadora revela es que tiene un conejo entre las piernas, y a partir de ese momento, el lector cae en la trampa de la sospecha normativizada. De esta manera, el movimiento enunciativo redobla con eficacia la fuerza de lo raro, porque el punto de vista narrativo tiñe el contenido de una luminosidad cognitiva que tensa las supremacías.

En un gesto que antropomorfiza la transformación física, la niña llama Roberto al conejo entre sus piernas, y luego revela el secreto de su existencia a una compañera, Isabel. La confidencia se desvía hacia el Señor García, un profesor de matemáticas que es bastión de la racionalidad dominante y de la perversión en la ficción. De este modo, la voz de la niña introduce un mundo signado por la crueldad, donde lo posible y lo prohibido se cruzan para exponer lo indecible, el abuso, que es alegoría ilegible y rechazada de la hegemonía racionalista:

El Señor García se sentó al lado mío y me dijo: "Sos muy linda. Isabel no sabe nada, vos no le hagas caso". Me dio un beso y después me dio otro beso más. Me dijo que mañana después de clases quería ver mi conejito. Me dijo que lo quería ver para enseñarle a portarse bien. (Bazterrica, 2023: s/n)

La descriptiva escena del ataque sexual detiene el tiempo narrativo, este efecto genera una asociación de la instancia de lectura, que asiste a esta detención, con la súbita parálisis del maestro ante la obsolescencia de su saber-poder. El final muestra, así, la insoslayable torsión de la rareza, ya que la mutación en el cuerpo de la niña deja al Señor García "sin palabras" y al lector, sorprendido por el ardid enunciativo:

El Señor García me sacó la bombacha mientras me daba besos en la cara y en el pelo y en la boca y me decía portate bien nenita que tu profesor te va a enseñar muchas cosas. El Señor García se quedó quieto, con la boca abierta mirando a Roberto. El Señor García se quedó tan quieto que pensé que estaba jugando a las estatuas. Roberto movió las orejas y le mostró los dientes. El Señor García gritó y se fue corriendo. Roberto se volvió a dormir. (Bazterrica, 2023: s/n)

La voz narrativa desborda la cognición normalizada, que juzga y entiende la imagen del conejo del mismo modo que el Señor García, como una "metáfora" del crecimiento. El final del relato desnuda la

tentación racionalista de profanar la sacralidad de lo inexplicable y exige suspender la lectura alegórica, frecuentemente puesta al servicio de lo posible y lo legitimado. La insuficiencia y la violencia del paradigma dominador se vuelven patentes en la fisura entre lo aceptado y lo perverso. En ese umbral triunfa la rareza de lo que es imposible de domesticar o "familiarizar".

En otro sentido, "El hambre de la virgen" también exhibe la perspectiva de la infancia, mientras se relata un ritual que impone el sacrificio de dos hermanos en una comunidad montañosa, lejana a la trama urbana y a los conocimientos preferidos por el capitalismo tardío. Asimismo, se transparenta la validez local y conspirativa de una sociedad de castas tan brutal como funcional a la seducción narcótica del poder. En la procesión hacia la muerte, la narración restringe el punto de vista y este efecto manifiesta un creciente enrarecimiento del evento sacrificial, que al comienzo del relato se presentaba como un estado de cosas incuestionable:

La procesión va hacia adelante, siempre. Las llamas cargan a los niños. El resto va a pie, junto a las ofrendas para el sacrificio. Las madres no tienen permitido asistir a la ceremonia que será en lo más alto del cerro. Solo la bruja Tomasa, y algunos de sus vasallos. Es la ceremonia del hambre de la Virgen. El rito de su boca. (Matayoshi, 2021: s/n)

Más adelante, una mirada extrañada, que juzga "desde afuera" la norma internalizada, no solo revela la crueldad de las decisiones adultas sino la capacidad subversiva de la contemplación infantil y femenina: "La niña está aburrida, tiene odio de tanto aburrimiento. No siente el orgullo ciego de su hermano. Piensa que todo eso es un juego, pero demasiado extraño" (Matayoshi, 2021: s/n).

Paralelamente, el espacio de las montañas, la multitud y el aire libre se cierra sobre la niña intoxicada de chicha, y la suavidad del pelo de la llama que la transporta deviene en dureza de suelo en la fosa.

Mientras cae la tierra sobre el cuerpo, también la palabra se ensucia, y en este punto donde confluye estrategia narrativa y trama terrorífica, lo raro se hace evidente: "Ya tiene el cuerpo cubierto de tierra. Ésta se mete en la nariz, la niña respira tierra como antes respiraba pensamientos. Tierra húmeda y arenosa como los cardos. Cerrados al vacío, el aire dura un tiempo para comer palabras" (Matayoshi, 2021: s/n). La imagen final que ofrece el texto coincide con el encierro y la restricción del foco, ya que refiere a lo último que la víctima del rito ve, la inmensidad azul del sueño, una boca que la traga, unos cuervos que sonríen. La brutalidad de lo reglado se filtra en la percepción de la niña que transmite una desgarradora rabia, hundida en la inmensa y oscura boca de lo inexplicable. No hay testimonio posible de esta experiencia, y finalmente la "normalidad" establecida por la comunidad queda fisurada, mientras la borrosa visión onírica excede el intraducible ahogo de la inmolada.

En ambos relatos lo impuesto —la violencia normalizada a partir de lo institucional (la enseñanza) o lo ritual— se narra desde una perspectiva "exterior" —la infancia inadaptada a estos patrones disciplinarios y lógicas de opresión—. El efecto es la primacía de una atmósfera de desolación en un mundo dominado por la ajenidad, por intereses extraños, incomprensibles y oscuros. Esto se complementa con una resistencia inarticulable, pero perceptible a través de un lenguaje que persiste en evidenciar su impotencia para significar lo cotidiano. Así queda en evidencia lo inconcebible terrenal (el abuso y el sacrificio), a la vez que las falencias de una racionalidad y una tradición que rezuman espanto y arbitrariedad.

Los relatos "Amargo" y "Víbora", en cambio, ponen en juego la rareza en los lazos humanos más íntimos y normalizados, proyectando una expansiva inquietud trasladable a todo el ámbito de lo conocido. Blanca es la protagonista del relato de Flor Canosa, una joven que consume restos y fluidos del cuerpo de su novio para descubrir la repugnancia y el tedio de los hábitos vinculares. Inocente es un isleño que nada en el río del Delta cuando una víbora se adhiere a su

torso y cabeza, allí, la lógica de inmovilidad impuesta como supervivencia genera círculos concéntricos que conmueven la superficie de lo familiar.

En "Amargo" la designación inocua de Blanca esconde una perversión moralmente problemática, la antropofagia. Lo que se cuenta es la evolución de su tendencia caníbal, que va desde el consumo culpable de restos de uñas hasta un pedazo de la lengua de Félix, su pareja. La convivencia nunca concretada marca el ritmo del relato, concentrado en una continuidad de rutinas fallidas. En esa intermitencia de ausencias, Blanca devora hisopos, pus, orina, pelos cortados, etc., mientras propone una lógica del gusto que superpone placer, erotismo y repulsión.

El operador de este relato es el asco, emoción que se instala desde los primeros párrafos, y que ni siquiera las consideraciones metafóricas pueden desplazar: "Por el momento, podía seguir consumiendo el despojo de Félix, porque no era más que eso, los fragmentos que un cuerpo no necesita, los bordes que se recortan para la armonía de la figura, las secreciones que aceitan los engranajes" (Canosa, 2020: s/n). Los fluidos desechables, los execrables pedazos de existencia que se ingieren compulsivamente podrían leerse como alegoría de la estructura en degradación de la pareja, pero como vimos en los textos anteriores, este tipo de lecturas reacomoda la racionalidad en el plano de lo hegemónico.

En cambio, conviene señalar que la rareza no solo se instala en el territorio de lo corporal-afectivo sino también en un mundo donde el consumo superfluo opaca las insuficiencias de base. Tras la enunciación se intuyen carencias que no logran registrarse como auténticas privaciones, al menos desde un lenguaje reglamentado por una hegemonía centrada en su borramiento. Por eso, el texto desborda la lógica de lo inasimilable, superpone lo familiar y doméstico con lo prohibido, pero fundamentalmente con lo indigerible. El placer de Blanca no es hedonismo, es desborde irregulable, porque se regodea

en desnudar la escasez, lo incomprensible y opaco de los engranajes ya no de un cuerpo humano, sino de un cuerpo social que se deshace.

El movimiento del relato "Víbora" es análogo, dado que la comunión con lo ajeno (la víbora que se enrosca en la cabeza de Inocente) produce una regurgitación de lo familiar desplazado y transformado en externo. Nada extraordinario parece suceder en este barroso paisaje del Delta donde el río fluye, por eso Inocente lo transita despojado de la actitud intervencionista de otros humanos sobre la naturaleza, mientras reflexiona sobre la extrañeza de la ciudad:

A esta vida "inocente" –así califica el hombre su existencia en la isla, y de tanto repetirlo para convencerse, le dijo a los vecinos que se llama Inocente–, se contrapone la otra vida en tierra firme. Donde va a encontrar a la mujer abunda el cemento y las casas cuadradas, todo tan distinto a la isla blanda y vegetal; allí lo espera con las luces tenues y el negro de los cueros. Lo llama Oscar. (Aboaf, 2022: s/n)

Las dimensiones de lo terreno y lo fluvial se contraponen en la fraccionada identidad del personaje, pero fundamentalmente, en las lógicas de habitabilidad que imponen. La víbora es el elemento "exterior" que compone el *collage*, conecta espacios y personalidades, dado que recuerda a Inocente el contacto con otros cuerpos en la ciudad:

La panza amarilla de la víbora, y esto lo sabe, que es amarilla, parece sensible a la seda de su melena larga y barba rojiza. Comienzan ligeros movimientos del cuerpo tubular arriba abajo que lo peinan como lo hace la mujer. (Aboaf, 2022: s/n)

En "Víbora" el deseo se asocia a lo amenazante en momentos en que lo reptiliano-erótico invierte y desacraliza el mito adánico. De este modo, se evidencia la torsión que hace cotidiano lo extraño y se registra la imposibilidad de controlar la naturaleza, pero también la ilegibilidad de las normas urbanas. Lo raro se asienta en la enunciación del hombre-víbora, Oscar-Inocente, criatura dual que transita

entre el río y el continente, entre un vínculo humano incomprensible y el abrazo imposible de un animal letal. El espacio-orilla del río, que imprime una forma enunciativa digresiva y flotante, es también una fractura de estas fronteras humano-animales, que hace emerger otro tipo de cognición: "Es que el abrazo de la víbora explica un volumen y en él, el hombre comienza a percibirse" (Aboaf, 2022: s/n).

En la superposición de miradas que descubren la perversidad de lo impuesto y que tensionan la subjetividad hasta hacer estallar lo posible, lo inasible adquiere la forma de lo raro. Su fuerza radica, por un lado, en la persistencia de la tensión vehiculizada por perspectivas narrativas que no responden a las lógicas hegemónicas y por otro, en la figuración de un mundo que aparece como ajenidad irreductible aún en lo más rutinario. Estas expresiones literarias potencian la categoría de lo raro en sus *collages*, porque tras el repertorio temático que muestra la conflictividad con un orden social abusivo, o tras la yuxtaposición de las evidencias sobre lo erróneo de lo establecido, revelan el intersticio por donde se cuela lo imposible (la antropofagia y la indiferenciación humano-animal).

III. ¿Hay un modo de potenciar lo raro que radicalice el gesto crítico, el *collage* y la fisura entre la percepción individual y las lógicas sociales? El *new weird* es una forma discursiva definida por Ann y Jeff Vandermeer como fantasía urbana que superpone escenarios oscuros provenientes del género negro con la incertidumbre de la extrañeza potenciada en el cruce de la ciencia ficción y el horror (Vandermeer: XVI).

Ramiro Sanchiz reconoce este género emergente como un "contorno de la ciencia ficción latinoamericana" (2023: s/n). En dicho territorio, el *new weird* se difunde mayormente entre los años 2018 y 2021, asociado a la circulación de traducciones de China Miéville y M. John Harrison o la publicación de la antología de los Vandermeer (Sanchiz, 2023). Sanchiz lee la tendencia postlovecraftiana en el cruce de géneros que componen a esta tipología discursiva:

"[...] en términos de un vector orientado hacia la ciencia ficción desde el horror o, mejor, lo inquietante y la disonancia cognitiva" (2023: s/n). El propio Lovecraft, en "*Notes of Writing Weird Fiction*", ha resaltado que el horror y lo desconocido traman la atmósfera de lo extraño en sus historias. Allí, romper las leyes "naturales", redefinir la temporalidad y enajenación o exterioridad respecto a lo cósmico implica hacer hincapié en el miedo (Lovecraft: 2009, s/n). A su vez, Lovecraft destaca que el origen de la emoción del miedo se asocia a lo desconocido y lo impredecible, al peligro, la fascinación y la curiosidad (Lovecraft: 2019, 15). El terror cósmico se apoya en este magma de efectos discrepantes que validan la legibilidad de lo oculto:

Debe reinar una cierta atmósfera de terror sofocante e inexplicable ante fuerzas exteriores desconocidas y debe haber un indicio, expresado con la seriedad y la solemnidad apropiadas para el tema, de esta idea tan terrible concebida por el cerebro humano: la suspensión o derrota maligna y excepcional de las leyes inmutables de la Naturaleza, nuestro único amparo ante los embates del caos y los demonios del espacio insondable. (Lovecraft: 2019, 17)

En este sentido, la consolidación del *new weird* en Latinoamérica apuesta a las temáticas vinculadas a la rareza, por un lado, y al juego de claroscuros que permite la combinación de los géneros del terror, la ciencia ficción y la fantasía, por otro. La tensión con un futuro que puede proyectarse únicamente bajo el signo de la incomprensión habilita la permeabilidad de los umbrales discursivos, fundidos en la trama de la creciente brecha entre las proyecciones de los privilegios del mundo ultraglobalizado y los medios disponibles para el limitado crecimiento local. La potencia de esta "promiscuidad intergenérica" (Sanchiz & Bizarri: V) radica en la orquestación de narraciones desgarradas, asumidas desde voces situadas en un espacio que linda con la inhabitabilidad. Todo esto produce una movilización hacia:

[...] una cartografía mutante, fluida, capaz tanto de dar cuenta de los "horrores indescriptibles" que celebra la barroca prosa de H. P. Lovecraft como de exhibir, en su fragrante multi/transdimensionalidad, los contornos de nuevas ciudades en la niebla y las extrañas figuras que las habitan. (Sanchiz & Bizarri, 2020: IV)

Asimismo, el argentino Juan Mattio resalta el pastiche de géneros *pulp* en el *new weird* y lo asocia con la poética de autores como Michael Moorcock y James G. Ballard. A esto se suma el uso de técnicas narrativas experimentales que acentúan la extrañeza en este tipo de ficciones (Mattio, 2020: 10). El autor sintetiza una tradición de relatos raros producidos (mayormente por varones) en Argentina que incluye a Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Julio Cortázar, y hasta salpica a Manuel Puig (*El beso de la mujer araña*), Alejandra Pizarnik (*La condesa sangrienta*) y Rodolfo Walsh (*Antología del cuento extraño*).

En los textos que recorremos en este apartado, lo extraño adquiere la densidad del extrañamiento, pero a la vez lo excede, desbordándose hacia el *new weird*. Según Darko Suvin, la noción de extrañamiento modela una actitud de la ciencia ficción, y consiste en la oscilación entre el reconocimiento y la desfamiliarización de algún aspecto presentado por la narración (1984: 33). Los cuentos "Vienen los extraños" de Alejandra Decurgez y "Ruido blanco" de Laura Ponce desbordan el extrañamiento hasta corromper la atmósfera de la ciencia ficción con enunciaciones situadas en mundos ajenos y ruinosos.

El primero de los textos propone un escenario postapocalíptico: una aldea miserable en el desierto, horizontes de arena congelada que anuncian un inminente aumento de temperatura, un conjunto de calles polvorientas y la disposición caótica de algunas "casuchas" precarias. Esto se presenta desde la perspectiva de un colonizador denominado Invasor 8, una designación lo suficientemente despersonalizada como para encarnar las fobias genocidas que hacen eco en referentes históricos múltiples y superpuestos.

El quiebre que propone el relato a partir de la entrada a una "casa enclenque y sucia" opera a la vez en el plano del contenido como de la forma narrativa, en tanto fractura la catástrofe en dos dimensiones, una global y una individual. En medio de la suciedad y la violencia de la invasión, el soldado percibe a una mujer que parece su esposa, amamantando a un hijo que entiende propio. Este espejismo trama la densidad del oasis emocional que agrava la sed afectivo-experiencial. En tanto la niebla de lo amado encapsula a otros invasores, que también corren llamando y gritando el nombre de familiares o conocidos a quienes creían muertos, el paisaje sigue transformándose en un irrespirable amasijo de sangre, vísceras y visiones de lo imposible:

El Capitán cae de costado sobre la tierra, le falta el brazo derecho y tiene perforaciones en la pechera, sigue disparando con el brazo sano mientras va sumergiéndose en un charco de linfa. El Capitán grita para darse fuerzas, lanza un rayo continuo de láser que corta la cabeza de su mejor hombre, la cabeza rueda calle abajo y el Capitán celebra y ríe. Entonces recibe un láser del sargento primero, que le vuela la mitad de la cara, y su lengua cae como un pescado muerto en la arena. El Capitán se estira, gimiendo, trata de recuperar su lengua pero el sargento primero se acerca y lo remata. (Decurgez, 2020: s/n)

Los órganos yacen fuera de los cuerpos, mientras las complexiones humanas se desarman e ilustran la disociación de las percepciones. Entretanto, las reglas de la invasión (la división entre enemigos y aliados) pierden consistencia conforme se disuelven las categorías de lo conocido, y los soldados se transforman en "una pequeña jauría de balbuceantes que vagan, moquean, se chocan entre sí" (Decurgez, 2020: s/n). El espacio, que era antes descrito en los límites de una lógica taxonómica coherente con el mundo extratextual, ahora desborda lo decible hasta transformarse en una réplica del estado de duermevela de la conciencia enunciativa. La información es incompleta y fragmentaria, y algunos tramos del texto se posicionan

en el límite que pone en duda la unicidad de la voz que regula el relato: "Una segunda salva de bioláseres, más intensa y caótica, llega de lo bajo de la quebrada, donde termina la calle y donde, *así indicaban los informes*, se escondía el enemigo" (Decurgez, 2020: s/n) [resaltado nuestro].

La pregunta que decanta a esta altura del texto es ¿quién o qué es "el enemigo"? Entre esos dos pronombres, o entre sus estatutos de representación, se sitúa el límite entre la ciencia ficción y el new weird. Es allí donde el homenaje lovecraftiano emerge para reforzar la disociación cognitiva y el horror:

Del fondo de la tierra fragmentada se alza un amasijo. No es una criatura. No hay un sol, no. Hay un infinito apelotonamiento de burbujas brillantes, una médula titánica y llena de fuerza, caminos vivientes que se enroscan, se estrangulan, se bifurcan y se cierran. Pupilas que succionan y que revelan todo, absolutamente todo, desde el principio, desde la nada, desde el comienzo, desde el final. Cerraduras oscilantes que muestran lo que fue, lo que sería, lo que no fue y aquello que nunca, nunca será. Como una hija. (Decurgez, 2020: s/n)

La imagen de la criatura inasible que envuelve a los invasores con un mundo íntimo asediado por el peligro combina el horror cósmico con las miradas extrañadas sobre los vínculos más cercanos. Esto tracciona una pregunta que se vuelve sobre lo familiar: ¿son estos vínculos un espejismo tranquilizador ante horizontes preñados de peligro, que acechan en guaridas del desconocimiento? La última oración del texto es una comparación que compone, con minimalismo, un cuadro de lo indefinible del futuro, allí se concentra todo el movimiento oscilatorio entre lo trascendente, lo inasible y lo familiar-cotidiano. Es decir, lo que genera inquietud y horror son las conexiones imposibles entre la compensación afectiva internalizada como falsa tregua y la lógica colectiva de un mundo inhabitable.

"Ruido blanco" también se construye en virtud del homenaje a una autora clásica, dado que está dedicado a Mary Shelley y replica motivos y personajes de la inclasificable novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818). Se reelabora así el conflicto entre la ciencia, lo prohibido y lo imposible desde el punto de vista de una científica hastiada, aislada en un planeta lejano, que asume la decepción de las propias aspiraciones incumplidas. Frente a un equipo que caracteriza como "hato de inadaptados", la enunciadora enarbola la bandera de una moralidad científica que conduce a la disonancia cognitiva en este relato. El paisaje inhóspito, el aislamiento y el frío de los glaciares desborda el texto como correlato de un lenguaje pretendidamente objetivo y una ética intachable, pero también como atmósfera inhabitable que regula la dinámica de la ficción.

El extrañamiento radica en la amenaza del avance epistémico en un contexto de violentos privilegios, secretos y exclusividades, y queda instalado con la irrupción de Víctor, un visitante que fluctúa entre el ostracismo y la paranoia. El Víctor de Ponce se presenta como una especie de simpático leviatán que abusa de su carisma para obtener el beneplácito y la protección de los habitantes de la base: "Estaba pálido y lucía enfermo; tenía los labios partidos, pero sonreía burlón. Nunca había visto a alguien que tuviera tanto fuego en los ojos" (Ponce, 2021: s/n).

El juicio moral se agrava cuando aparece la asociación con el poder económico, cuando la "voz de anuncio publicitario" del científico (Ponce, 2021: s/n) confiesa el aberrante objetivo de su investigación: "[...] rejuvenecer tejidos en un organismo complejo mediante reprogramación celular *in vivo*, ahora aplicado al desarrollo de trabajadores que pueden ser reseteados" (Ponce, 2021: s/n). Por un lado, el rejuvenecimiento de la fuerza de trabajo proyecta un modelo de organización social que puede alcanzar objetivos de saber fascinantes con resultados brutales sobre la vida. Por otro, el texto empuja a la pregunta sobre el carácter de lo desconocido a partir de la descripción de una criatura llamativamente opuesta al monstruo de Shelley,

enunciada desde el punto de vista de una narradora conmovida ante la potencia transformadora:

Aguardaba de pie, junto a la entrada; a cubierto del viento, que todavía rugía algunos metros más allá, su piel estaba cambiando de color; la vi repararse del congelamiento y las abrasiones y quizás no toda esa sangre fuera suya, vi reconstruirse el tejido y los capilares, adoptar una tersa claridad sobre el cuerpo desnudo. Inspiró profundamente y abrió los ojos. Era un ser andrógino de belleza sobrecogedora. Cachorro de humano, cuerpo adolescente, mirada anciana. Pareció que no deseaba quedarse. Nos contemplamos durante un momento. Luego sonrió, como despidiéndose, y trotó de regreso a la ventisca, y fue como si se disolviera en la tormenta de potencialidad absoluta. (Ponce, 2021: s/n)

El desconocido perseguidor ya no es un monstruo sino en el sentido de la potencia de variación absoluta, mientras, la desolación y la ventisca que lo rodean figuran la aridez de un conocimiento imposible, el terror ante el abismo de lo innombrable. La enunciación quiebra el juicio en este final del relato, y permea el reconocimiento de la belleza y lo sublime (también terrorífico) en esta variación humana, que es retrato de un desgarramiento entre el yo y el otro, o la invasión de lo externo -tan ajeno y extraño como los intereses del capital-. La disonancia se dispersa en este vínculo con la dinámica de transformación que deja vislumbrar un futuro, como en "Vienen los extraños", tan inexplicable como codiciado en su lejanía. En estos relatos, la ciencia ficción desborda hacia el new weird, porque pone en juego efectos que registran la inconsistencia del conocimiento hegemónico y su insuficiencia para dar cuenta de la conexión entre los misteriosos actos individuales y lo terrorífico de un horizonte colectivo inimaginable.

IV. Estas palabras finales podrían presentarse como una treta contra la tentación de síntesis, si no formaran parte de un texto con pretensión académica. Asimismo, y frente a la automatización de ciertas fórmulas de cierre, se pueden enunciar algunas claves exploradas en los apartados anteriores. Mediante un recorrido de lectura por los cuentos de autoras argentinas que se recuperan en el blog y podcast *Las escritoras de Urras*, se han indagado las conexiones entre la alienación individual y la inhóspita forma global de la devastación, la representación de los vínculos cotidianos desfamiliarizados, la permanencia en la fisura entre lo explicado y lo irreductible y las alternativas cognitivas visibles como atisbos críticos en medio de profundas calamidades.

Se ha discutido la versatilidad de la categoría fisheriana de lo raro en "Roberto" de Agustina Bazterrica, "El hambre de la virgen" de Cinthya Matayoshi, "Amargo" de Flor Canosa y "Víbora" de Claudia Aboaf, teniendo en cuenta el *collage* de temas y perspectivas que modulan allí la representación de las fobias colectivas y las monstruosas perversiones asociadas al poder, pero también las alternativas de subversión que bordean lo indescriptible. Asimismo, se ha reconocido la coalición de elementos del horror cósmico y la disonancia cognitiva de la ciencia ficción en los relatos "Vienen los extraños" de Alejandra Decurgez y "Ruido Blanco" de Laura Ponce. La modulación específica del *new weird* en estos cuentos impugna la fórmula perceptiva de los modelos cognitivos hegemónicos y desordena las funciones explicativas de la sintaxis de cada género. La disonancia interactúa con el oscurecimiento de ciertos sentidos y recrea en el plano hermenéutico la irreductibilidad epistémica del mundo.

La trayectoria que se ha descrito en estas lecturas representa una progresión desde lo raro a lo inconcebible, y presenta ilaciones interpretativas mientras sugiere reponer una versión de la crítica dialéctica jamesoniana, conectar variaciones en la forma con contenidos que irrumpen en tramas imprevistas e inquietantes. Un interrogante final desalienta la implacabilidad de la lógica metódica (o arroja el ensayo hacia una última sospecha): nos preguntamos si validar el enfoque de este modo supone dar cuenta de su adecuación al corpus o confirmar su eficacia para problematizar inestabilidades

vigentes. En este caso, la crítica dialéctica, con su insistencia en el socavamiento de las verdades más inamovibles, resulta una perspectiva alineada con las ficciones analizadas, que desmontan todo tipo de procesos semánticos homogéneos. No obstante, su horizonte permite reconfirmar, con desasosiego, la imposibilidad de cumplir con suficiencia la tarea utópica que se autoasigna, me refiero a la crítica de las ideologías estabilizadas. Es clave dudar de este afán, al menos desde una posición jerarquizadora de rigurosas fórmulas enunciativas que no dejan de alzarse triunfales en estas páginas.

Bibliografía

- Aboaf, C. (II de 06 de 2022). "Víbora". Obtenido de *Las escritoras de Urras*: https://escritorasdeurras.blogspot.com/2022/06/capitulo-56-vibora-de-claudia-aboaf.html
- Adorno, T. W. (2013). Introducción a la dialéctica. Eterna Cadencia.
- Canosa, F. (9 de marzo de 2020). "Amargo". Obtenido de *Las escritoras de Urras*: https://escritorasdeurras.blogspot. com/2020/03/capitulo-05-amargo-de-flor-canosa.html
- Decurgez, A. (20 de julio de 2020). "Vienen los extraños". Obtenido de *Las escritoras de Urras*: https://escritorasdeurras. blogspot.com/2020/07/vienen-los-extranos-se-leal-se.html
- Fisher, M. (2018). Lo raro y lo espeluznante. Alpha Decay.
- Freud, S. (2013). "Lo ominoso (1919)". En *Obras completas. De la historia de una neurosis infantil (el "Hombre de los Lobos") y otras obras (1917-1919)*, J. L. Etcheverry, (Trad.), Vol. XVII, pp. 215-251. Amorrortu.
- Jameson, F. (1988). "Cognitive Mapping". En C. Nelson, & L. Grossberg (Comp.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 347-360). University of Illinois Press.
- ______. (1989). Documentos de cultura documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico. Visor.
 ______. (2005). Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción. Akal.
- _____. (2013a). Brecht y el método. Manantial.

- . (2013b). Valencias de la dialéctica. Eterna cadencia.
 . (2016). Marxismo y forma. Akal.

 Lovecraft, H. P. (20 de octubre de 2009). The H. P. Lovecraft Archive. Obtenido de Notes of Writing Weird Fiction: https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx

 _______. (2019) El horror sobrenatural en literatura.

 Gárgola.
- Lukács, G. (2009). Historia y conciencia de clase. Ediciones RyR.
- Matayoshi, C. (II de enero de 202I). "El hambre de la virgen". Obtenido de *Las escritoras de Urras*: https://escritorasdeurras. blogspot.com/202I/OI/capitulo-24-el-hambre-de-la-virgende.html
- Mattio, J. (2020). "Hay más cosas". En J. Mattio (Comp.) *Paisajes experimentales*. *Antología de nueva ficción extraña* (pp. 9-17). Indómita Luz.
- Pérez Gras, M. L. (2020). "Hasta que los astros se alineen. Espacios, cuerpos y tecnología en la trilogía de Claudia Aboaf". *Mitologías hoy*, Vol. 22, pp. 175-190.
- Ponce, L. (14 de mayo de 2021). "Ruido blanco". Obtenido de *Las escritoras de Urras*: https://escritorasdeurras.blogspot. com/2021/05/capitulo-32-ruido-blanco-de-laura-ponce. html
- Sanchiz, R. (17 de marzo de 2023). 30 tesis sobre weird y ciberpunk a clavar en la puerta de la catedral de la literatura. Obtenido de Afuerablog: https://afuerablog.com/2023/03/17/cuaderno-de-

- afuera-30-tesis-sobre-weird-y-ciberpunk-a-clavar-en-lapuerta-de-la-catedral-de-la-literatura-por-ramiro-sanchiz/
- Sanchiz, R., & Bizarri, G. (2020). 'New Weird from the New World': escrituras de la rareza en América Latina (1990-2020). "Introducción". *Orillas*, pp. I-XV.
- Shklovski, V. (2016). "El arte como artificio". En T. Todorov (Comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 77-98). Siglo veintiuno.
- Spiegel, S. (2008). Things Made Strange: On the Concept of "Estrangement". En *Science Fiction Studies*, Vol. 35 No. 3, pp. 369-385.
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario.* F. P. López (Trad.) Fondo de Cultura Económica.
- Vandermeer, J. y Vandermeer, A. (2008). *The New Weird*. Tachyon Publications.

Desbordes del realismo y nuevas estrategias del naturalismo

Tierra y Terror en los cuerpos femeninos

Topografías del desalojo: *Cometierra*, *Catedrales* y narrativa breve del NOA

Alejandra Nallim Universidad Nacional de Jujuy

Los cuerpos como territorio fronterizo

Territorializar significa delimitar sus fronteras como espacio centralizado y "políticamente habitado, administrado" (Segato, 2010: 76) para su apropiación y dominación. Los cuerpos de las mujeres son también geografías simbólicas territorializadas, como tierra de penetración y terreno de usurpación política, cuerpos cautivos en simetría con la tierra violada e inseminada por la colonialidad del poder, sujetos colonizados de intercambio, cosificados y animalizados hasta transformarse en cuerpos tanáticos, restos en descomposición o búsquedas errantes de sus ADN.

Una prolífica publicación de la narrativa argentina reciente escrita por mujeres, refunda el horrorismo, el neogótico, la crónica, las ficciones de anticipación, el policial negro, entre otras recreaciones contemporáneas de estos géneros. Dichas ficciones diseñan topografías de las violencias en los cuerpos de las mujeres, en tanto materia erótica-política como genérica-estética para refractar las pedagogías de la crueldad.

Lo femenino, en tanto construcción fronteriza en sus múltiples aristas, potencia no solo el género como frontera sino también el "género

en la frontera" que opera tanto en el nivel microsocial e íntimo como en el nivel simbólico y metafórico, en el que las fronteras y el género se juntan (Jelin, 2000).

En esta tensión de clase, género, nación y raza se construyen los múltiples "sujetos fronterizos", donde son precisamente los cuerpos de las mujeres los que actúan como marcas territoriales, como límites de una nación imaginada en la que se registran los trazos y las cicatrices. El cuerpo entonces se manifiesta como un viaje espacial, somático y textual, un lugar por donde viajan sus herencias étnicas, lingüísticas, sociales, ideológicas, eróticas, es decir, se constituye en un lugar material y simbólico para diferenciar las identidades. Dichas materias sensibles diseñan cartografías de poder:

[...] los cuerpos actúan como una frontera, entre los sentidos atribuidos a lo propio y lo ajeno. Nuestros cuerpos pueden ser lugares de separación o lugares de encuentro, lugares amurallados donde lo diferente es una amenaza, o espacios de rico intercambio y negociación entre mundos. (Maffía, 2012: I).

¿Cómo opera en la ficción la violencia expresiva como sostiene Segato, que refiere a los vínculos entre los cuerpos, las subjetividades y las fuerzas sociales de un territorio, con sus pedagogías de la crueldad? Hay leyes implícitas que dominan estas relaciones de cuerpo y territorio y que se propagan desde lo microfamiliar a la dictadura y globalización, proyectándose no solo al origen étnico y a sus segregaciones racistas, sino también por su condición socioeconómica de extrema vulnerabilidad, inscriptos en espacios de pobreza y muerte.

La frontera entre la miseria-del-exceso y la miseria-de-la-falta será la operatoria discursiva-ideológica del uso y abuso del cuerpo del otro, sin que este participe con intención o voluntad compatibles, al igual que la víctima de la novela que es expropiada del control sobre su espacio-cuerpo. La misoginia a la víctima, los feminicidios, el comercio y explotación de sus cuerpos, el desecho de sus vidas,

revelan cómo las mujeres son anuladas como sujetos de derecho y se transforman en piezas descartables. En sus cuerpos como zona liminal se tensan los crímenes de género y los abusos perpetrados en la intimidad del espacio doméstico como víctimas que pertenecen al círculo familiar: madres, hijas, hijastras, sobrinas, concubinas y esposas ofician de carne de rapiña ante la ley del patriarcado, mediante la cual el hombre se apropia de las mujeres que están bajo su dependencia, pues ellas forman parte del territorio que él controla, responden a su jurisdicción, a su soberanía territorial. El poder soberano se afirma, se reproduce y disemina para sembrar más terror.

Los cuerpos femeninos así sojuzgados por esta sistemática operatoria patriarcal habilitan la metamorfosis de la dualidad siniestra del horror, al convertirlos en sujetos de la otredad, cuerpos-monstruos no solo por la amenaza de la diferencia ante la ajenidad sino también ante la mismidad. En ese sentido, Maffía reconoce que las mujeres son "otras" al menos desde dos sentidos: el cuerpo físico visible y el cuerpo vivido (2012: 4). Es precisamente lo vital lo que permite constituirlo en un cuerpo situado y convivial, es decir, un cuerpo semiotizado y por ello fronterizo con otros cuerpos. Al igual que la demarcación de los límites territoriales, la apropiación de su suelo, el saqueo de sus riquezas, la negación de sus lenguas y creencias de las comunidades colonizadas, el poder se proyectó hacia los territorios sexuados abyectos de las cautivas de la violencia, como acto predatorio del cuerpo femenino, como ritual y espectáculo (Segato, 2013).

El cuerpo del lenguaje, como otra corpóspera ántropo-semiótica (Finol, 2015), también mapea diversas zonas en las que se imprimen, tensionan y dialogan las huellas de la cultura y las marcas de los géneros (Ostrov, 2004) en las fronterías del cuerpo-territorio, en tanto superficie física, geografía imaginaria, memorias somáticas de las subjetividades y tramas sociopolíticas literarias. Es decir, la escritura de la narrativa argentina del siglo XXI escrita por mujeres diseña otros itinerarios que visibilizan las isquemias de las memorias del pasado como las del presente.

El terror en los cuerpos

Cuerpos estéticos, cuerpos políticos, discapacitados, violados, mutilados, sin órganos, racializados, cuerpos y cuerpas son un "campo de batalla", pero ¿de qué tipo de batalla?, ¿cuáles son las fuerzas que operan en esos territorios? Por ahí transitan estos cruces propuestos entre ontologías intensivas, clínicas perversas, y políticas antropófagas: pensar lxs cuerpxs como una cartografía estético-política.

Memoria, identidad y verdad son los tópicos de ficciones que trabajan sobre las pieles de los cuerpos atravesados por heterotopías y heterocronías múltiples, por ello tejen tramas desarticuladas, deshilvanadas, textos hilachas, al igual que los restos corpóreos de las mujeres, de carne desmembrada, trozos dispersos que hilvanan las fronteras de las memorias hecha jirones (Ciriza, 2021).

¿Cuáles son los signos que violentan los cuerpos de las mujeres en la literatura argentina reciente? ¿Cómo se proyecta en la ficción del presente el horizonte del biopoder, la tanatología, la monstruosidad diseminada en lo animalizado, lo impersonal, lo no/post-humano como topografías del desamparo? ¿Qué gramáticas del poder desmontan? ¿De qué modo estos itinerarios ficcionales visibilizan zonas corpóreas genéricas, étnicas, ecológicas, sociales, patriarcales y políticas que las intervienen y colonizan y cuáles son sus operaciones decolonizantes que visibilizan, gritan y resisten dichas producciones normativas de la subjetividad? ¿Estamos ante "vidas desnudas" (Agamben), cuerpos abyectos o actos corporales subversivos (Butler), cuerpos flotantes (Foucault) que nadan en la intemperie (Sanfuentes) o cuerpos anómalos de mujeres monstruas que transgreden la norma y construyen su propia genealogía revolucionaria?

Estas reflexiones recortan una propuesta investigativa de mayor complejidad para diseñar un mapa estético-crítico sobre las producciones literarias actuales, que tienen como objeto visibilizar las subjetividades corpóreas de las mujeres en tanto territorialidades

de las violencias. El recorrido panorámico focaliza los procesos de cosificación/animalización/des-post-humanización del cuerpo femenino desde los géneros de la monstruosidad caníbal, la narrativa distópica y la novela negra en Buenos Aires como así también en las diversas poéticas del noroeste.

Una prolífica publicación de novelas integra la nueva narrativa escrita por mujeres en el país, que refunda el horrorismo, el neogótico, la crónica, las ficciones de anticipación, el policial negro, géneros en los que sobresalen Samanta Schweblin, Mariana Enriquez, Gabriela Cabezón Cámara, Agustina Bazterrica, Ariana Harwicz, Selva Almada, Fernanda García Lao, entre otras; también se destacan Diana Beláustegui, Verónica Barbero, Ohuanta Salazar, Ildiko Nassr, en la narrativa más breve del NOA.

Estas obras consideradas corpósferas del terror, en tanto territorio femenino, político y genérico, refractan las prácticas y actos de transmutación de lo vivo y la vitalidad para cosificarlas mediante diversas pedagogías de la crueldad instituidas sobre los cuerpos violentados.

En un primer periplo, apelamos a dos novelas metropolitanas: *Cometierra*, de Dolores Reyes (2019) y *Catedrales*, de Claudia Piñeiro (2020), cuyas estéticas de los cuerpos apelan a topicalizar la territorialidad subjetivada y generizada, y, en segundo lugar, a interpelar la liminalidad de lo humano y no humano de estos cuerpos abyectos, trozados y desaparecidos por la violencia de lo siniestro. La materialidad somática se esparce en los restos orgánicos como en los fragmentos discursivos que desmontan las dimensiones vitales, cadavéricas y simbólicas de la monstruosidad.

Cometierra (2019)

En la novela de Dolores Reyes, la tierra asume el protagonismo no solo como referente, actante protagónico y tópico simbólico sino también como sujeto de enunciación, es un territorio parlante.

El texto desmonta la tierra en tanto materia física para explorarla como heteretopía del contra-espacio, un locus de resistencia frente a la domesticación del orden, por ello se convierte en ámbito de tensión y diagrama heterotopías o espacios otros, como correlato de un abanico de otredades que conviven en la cotidianeidad.

La tierra entonces excede su semántica natural como suelo vital de la existencia, para oficiar en cambio, como habitáculo de la muerte materna; como materia comestible para la videncia canibalesca de los cuerpos violentados y extraviados –en la mayoría mujeres víctimas de feminicidios–, y además sinecdóquicamente como lugarización de la intemperie social.

1. Tierra-madre

La espacialidad territorial se desplaza desde su materialidad, con los terrones que tapan el cuerpo de la madre, hasta sus diseminaciones simbólicas de la violencia que la tierra cubre/encubre: "La tierra la envuelve como los golpes del viejo y yo pegada al suelo, cerca como siempre de ese cuerpo que se me llevan como un robo" (2019: 12). No sirve ni rezar porque, como plantea la narradora, si "al final, removida, solo está la tierra" (2019: 12), vaciada ya de vitalidad humana, desalojada de su madre, pero al mismo tiempo como fundición de ambas carnaduras, por eso la sentencia: "Ella se queda acá" (2019: 13), el cuerpo se consume como propiedad natural de esa tierra en tanto posesión física y afectiva.

El tópico de la maternidad como representación subjetiva, protectora y matriz de la memoria, ya fue resemantizado en la Argentina por escritoras pioneras del género fantástico y del terror con Gorriti, Ocampo, Demitrópulos, Shua, Jamillis, Gorodischer, Venturini, Andruetto, mediante historias ominosas que reactualizan el mito de la 'madre terrible' y construyen series literarias de maternidades malditas, abandónicas y asesinas. Lo monstruoso se origina precisamente

en lo más cercano de la matriz familiar y lo excede, así lo personal atraviesa lo público y se proyecta metonímicamente como lectura social y política.

El retorno a la mitología traza entonces una genealogía materna, de mujeres paridoras del destino trágico, madres-tierra pachamama, madres-cautivas, víctimas de raptos y posesiones violentadas, procreadoras de herencias monstruosas y madres rencorosas por la traición o el desamor: en síntesis, maternidades asesinas de su progenie.

En *Cometierra* el vínculo madre-hija provoca la crisis del desamparo; la orfandad la deshabita, la ubica en el lugar más doloroso del exilio y de la deshumanización, la niña obtura su carácter de normalidad desde la pérdida de la madre hasta llegar al límite de la enajenación. El descuido físico termina animalizándola como si fuera una alimaña: "pareces un bicho. Ni siquiera te acomodaste el pelo" (2019: 11), así, abandonada de afecto, despojada de limpieza y alimentación, solo desea comer tierra. Dicho desajuste de la 'normalidad' se fortalece a través del correlato desorden físico-desorden moral (exceso de maldad, lujuria, etc.) y hasta desorden estético de la monstruosidad, donde la fealdad extrema es ligada con lo demoníaco (Dorra, 2000). Este carácter sublime dota de malignidad a los personajes causando terror o repulsión ante los demás, como también ambigüedad, al ser criaturas liminales entre la razón y la locura, entre lo aceptado socialmente (lo bello) y lo criminal (lo sublime). Dichas subjetividades son, además, frutos de la transgresión a la norma social (Burque, 2014), a las leyes naturales y a las tradiciones estéticas clásicas. La protagonista se animaliza y cosifica con imágenes ominosas, como estrategia para reponer verdades simbólicas íntimas y familiares, pero también para alegorizar la violencia del ultraje sistemático de la colonialidad del ser mujer, una poética del horrorismo: "Toda muerte es una desaparición y toda muerte violenta es un crimen, pero solo la muerte violenta provocada casualmente y unilateralmente tiene la radicalidad del ultraje" (Cavarero, 2009: 11).

Será por ello que la reactualización de lo real-maravilloso, para cierta crítica, como propuesta reversionada de la posvanguardia de los '60, reinstale como hipótesis de lectura la irrupción de lo fantástico como problematización no solo cronotópica, sino más bien subjetivizada en la configuración de sus personajes que se territorializan en los bordes marginalizados del conurbano. Para transformar las relaciones entre lo real e imaginario, los sujetos deben atravesar una inversión violenta, como sucede en la tercera parte de la obra, donde la protagonista debe desterritorializarse, abandonar su casa / soltar la tierra de la muerte, exiliarse para poder sobrevivir; pero sobre todo como operación identitaria para autopercibirse y nombrarse. La autopercepción y autonominación como reconocimiento humano posibilita derrostrar la monstruosidad, a los efectos de conjurar los horrores personales y sociales que la habitaron desde lo onírico hasta la maduración de su proceso experiencial. "Cometierra, el lugar donde aprendiste a comer tierra ya no existe. Se va a venir todo abajo —dijo la seño Ana en mi sueño" (2019: 161). Una exhumación fantasmática de los miedos ante la revelación de otro territorio, el de la palabra, como cuerpo de denuncia y liberación.

2. Tierra-comestible/Tierra vidente/Tierra-caníbal

La novela de Reyes diseña un observatorio de violencia machista, sus víctimas son las mujeres, la obra abre con una dedicatoria dirigida "a las víctimas del feminicidio y a sus sobrevivientes", por las agresiones y muerte a cuerpos femeninos reales, Melina y Araceli, dos chicas que vivían en Pablo Podestá, localidad al noroeste del Gran Buenos Aires, lugar donde transcurre la novela. Al igual que *Chicas muertas*, de Selva Almada, la ficción cohabita con el testimonio, la realidad y el periodismo como genotextos de la narrativa.

— [...] Ella nunca dice yo soy Cometierra. Empieza a ser llamada de esa forma por la gente del barrio; son los otros quienes dicen: ella en vez de rezar está haciendo esto de comer tierra cerca del cuerpo

de la madre [...] En realidad, la primera vez come tierra siendo muy chiquita cerca del cuerpo de la madre como para que algo de esa madre pueda quedarse adentro de su propio cuerpo, y ahí es donde cierra los ojos y puede ver los momentos previos a la muerte de su mamá. Ahí la empiezan a llamar la cometierra y cada vez que la llaman cometierra tiene consecuencias malas para ella y para su familia, para el entorno pequeño que constituye con su hermano. (Reyes, 2019)

El don de la videncia desde pequeña de la protagonista puede darles las respuestas a los familiares que ninguna institución es capaz de otorgarles. Cometierra logra ver dónde están los que faltan, la tierra es el canal reparador de un Estado ausente y una justicia inexistente. Recuperar los cuerpos a través de esta tierra-oráculo, permitirá hacer el duelo de las desapariciones, darles morada y hacer el luto por las pérdidas irreversibles.

Sin embargo, comer tierra para la protagonista supone también un acto de repugnancia, no obstante, a pesar del asco de tragarla, sabe que es el puente para conectarse con su madre, con su maestra y las víctimas de feminicidios, y a futuro, con los cuerpos perdidos o muertos. Por otro lado, la muerte también se constituye en cautiverio, es una tierra-veneno que no solo vislumbra la muerte, la oscuridad, sino que la obliga a volver a morir con su madre y con todos los muertos revelados por la tierra.

El acto caníbal de comer la tierra / comer la madre, ingerirla y que forme parte de su propia territorialidad, activa a su vez la capacidad predictiva y audible como tierra parlante que primero la aturde y luego puede 'revelar' la causa real de la muerte de su progenitora a golpes por su padre. Después, se convierte en subjetividad vicaria de los cuerpos flotantes, ella le otorga a su vez la vicaría territorial, es la que los territorializa, la que tiene el poder de ubicarlos en la descarnadura que supone el vacío de la errancia, de la pérdida corpórea, de lo que significa separarse de su tierra, de sus nidos

identitarios. Esta especie de vampirización presupone una estrategia para recuperarla.

3. Tierra-intemperie social

Aquí es interesante replantear qué potencia tiene la tierra, no como vehículo de un neo-realismo mágico, mezcla con el policial o best-seller de nouvelle feminista, sino qué alcance estético, sociológico y político promueve la obra y cómo está desocultando la intemperie ontológica y socio-económica, es una revelación de la tierra de la pobreza: "Verla en silencio caer en un agujero abierto en el cementerio, al fondo, donde están las tumbas de los pobres" (2019: 12). Esa tierra del cementerio, ese pozo en el que resuena la topografía de los márgenes: "Ni lápidas, ni bronce. Antes del cañaveral, una boca seca que se la traga. La tierra, abierta como un corte. Y yo tratando de frenarla [...] mamá cae igual" (2019: 12), como la caída en abismo del tejido social que habita las periferias, que replica la monotonía de sujetos-descartes del sistema, que solo los animan las latas de cerveza, los videojuegos, las salidas nocturnas hasta amanecerse; una juventud sin mañanas, solo horizontes rotos, una generación deshecha por la orfandad familiar y social. Es decir, más allá de los feminicidios, el texto se desplaza a la problematización de los baldíos sociales y familiares, 'somos yo y el Walter', una narrativa de los hijos de la violencia, como dice la autora, de aquellos que se quedaron huérfanos de sus madres muertas y sus padres alcohólicos, encarcelados o abandónicos. Una narrativa de los bordes que se escribe desde la expulsión orillera no solo geosocial sino también como lugarización discursiva (Palermo, 2012: 67-71) y como contexto de producción, al decir de Reyes, cuando afirma: "Las proletarias de la periferia también escriben" (2020).

Cometierra termina siendo un territorio prohibido: "No puedo más con la gente y con la tierra, No quiero más muertos" (2019: 167- 168). "Cometierra, el lugar donde aprendiste a comer tierra ya no existe" (2019: 172) se repite como un eco que, a pesar de la voz sentenciosa

de la maestra para buscar los culpables, ella no quiso más probarla. Solo exilarse de esa tierra podrá liberarla de la responsabilidad de las instituciones ausentes –policía, Estado, justicia– ante los asesinatos de género y las violencias machistas con total impunidad.

Cometierra se define por la voz de los otros en torno a su don, por esa facultad especial de ser médium de clarividencia que funciona como responsabilidad de justicia social ante tanta violencia, muerte y desamparo; sin embargo, paradójicamente dicha capacidad se transforma en un estigma que pesa sobre la casa y sobre sus habitantes hasta transformarse en un acto condenatorio.

Conjurar esas memorias le permitirá iniciar un proceso de autonominación para poder nombrarse como su hermano Walter y así recobrar el derecho a su identidad y libertad. De este modo, su vida ya no será un viaje al estilo cuaderno de iniciación o un registro cronicado de escenas experienciales, recuerdos e imágenes oníricas, sino que será diagramada desde una escritura somática, cuyas estrategias operan en la corpósfera ántropo-semiótica del discurso.

La escritura que parte con el duelo de la pérdida materna como una bitácora de las memorias, cierra como si fuera un periplo mítico; pero en esa maduración del viaje no retorna al mundo conocido, sino que necesita arraigarse en otra tierra para empoderarse, no como vida desnuda, aislada, como un trozo de materia, un elemento individual de la naturaleza que existe solamente de manera física, sino como sostiene Agamben (2017), como emblema de vida.

Catedrales (2020)

La novela de Claudia Piñeiro potencia ya desde su título, la alegoría del territorio desplazada a su protagonista Ana, en tanto semilla de la religión y pimpollo de ese jardín familiar que fue la hija adolescente y hermana menor de una familia de clase media, cuyo cuerpo

desfigurado y quemado fue encontrado en el baldío de un barrio tranquilo de Buenos Aires.

Nuevamente la muerte coloniza el espacio natural, la tierra sigue siendo el lugar donde se domicilia la muerte. En esta novela son también tres las vías interpretativas de lo terrenal:

I. La Tierra como baldío es aguí entendida como escenario improductivo, no es un espacio delimitado, cercado o construido, es el no lugar donde se aloja la no cultura, el hábitat de los desechos, de los restos inservibles, la basurización del sistema. Es donde se depositan los trozos de los cuerpos de mujeres, las bolsas negras con sus rostros desfigurados, los territorios marcados por la violencia machista. Los baldíos se constituyen en una problemática social porque no solo rasgan, agrietan y afean el paisaje urbano sino porque acumulan los desperdicios y se transforman en paisajes de la crueldad. Funcionan como la metonimia de la falta y el exceso que se proyecta desde los textos coloniales, una zona de acopio de desperdicios donde crecen malezas y habitan diferentes tipos de alimañas. Y, en tercer lugar, estos terrenos cubren toda la densidad sociológica del peligro, son escenarios de la inseguridad por la delincuencia por alojar a aquellos sujetos-residuos que nadie quiere ver, representan una cachetada social al sistema capitalista.

2. La Tierra como útero vacío/aborto clandestino

El baldío también resulta simbólicamente infértil, improductivo, yermo e incluso esta desposesión territorial lo liga, en una cadena sémica, el desmontaje de la maternidad. La novela se suma a series narrativas dentro del campo literario argentino contemporáneo como el cuento "Cirugía menor" de Ana María Shúa, *El curandero del amor* de Washington Cucurto (2006), el cuento *Conservas* de Samanta Schweblin, *Elena sabe* de Claudia Piñeiro (2007) entre otras, en donde queda sopesada la capacidad reproductiva, en tanto potencia del deseo que puede o no materializarse en acto. En varias de estas

obras hay un enfoque que (según su deseo) puede o no transformarse en acto desde una mirada pronatalista, firmemente arraigada por la moral o la iglesia que intervienen de manera invasiva sobre los cuerpos de menores para ocultar la culpa familiar/el destape social. En este texto se trabaja con dos variables, por un lado, hay un fuerte alegato al reclamo social para la promulgación de la ley 27.610 de interrupción voluntaria del embarazo que entró en vigencia el 24 de enero de 2021, ante la iniciativa parlamentaria de Piñeiro que defendió con marchas y exposiciones ante el Congreso, y, por otro lado, las operaciones intrafamiliares y religiosas que embragan en cambio, los ideologemas de la censura y la muerte macabra.

El asesinato de Ana, previo descuartizamiento y quema de sus restos, no está aquí a cargo de psicópatas, pedófilos o violadores seriales, sino que se presenta como acto ejecutado desde el entorno familiar. En esta unidad microsocial es donde nuevamente Piñeiro focaliza la mirada para desmantelar los artificios de la crueldad sostenidos por la potencia colonizante de los discursos moralizantes, cristianos y de clase media. Se narran estos dos actos aberrantes (la infección generalizada provocada por el aborto y el homicidio, seguido por el desmembramiento del cuerpo) desde el policial negro, como operación estética para confundir precisamente el tejido de la intriga y enturbiar las responsabilidades entre criminales y buscadores de la verdad, porque ambos quedan anudados por la genealogía de sangre y del horror. El silencio obtura la develación de la autoría del asesinato al oficiar como secreto familiar y secreto confesional.

El aborto clandestino también se escenifica de manera periférica, se realiza en las orillas de la ciudad a cargo de comadronas, así se refuerza otra vez la peligrosidad de lo ilícito y la violación a la norma en los márgenes, bajo el desamparo médico y la precariedad social. El segundo hecho da cuenta de un plan sistemático macabro con la fragmentación del cuerpo de Ana y las redes invisibles de dicha operación que aspira la borradura afectiva con el cuñado. Al cosificarla, al reducirla en restos quemados, la des-subjetivizan, asistimos como

diría Segato al espectáculo de la crueldad, al naturalizar la expropiación de la vida, la disecación de lo vital. Dicha deshumanización se construye bajo el mandato de la masculinidad, los imperativos de la estructura corporativa familiar, los proyectos de una sociedad de consumo capitalista y los pecados de la carne que las religiones también homogenizan de manera hipócrita e irracional.

3. La Tierra como paraíso perdido de la religión

En la novela, el catolicismo está comprendido como fanatismo y obediencia absoluta hasta tal punto de encubrir el asesinato intrafamiliar, antes que se devele la traición incestuosa, el embarazo prohibido y el aborto ilegal. La culpa de la traición está condenada bíblicamente a abandonar el paraíso, supone el destierro, y en la novela lo realiza lateralmente el hijo de los victimarios y sobrino de Ana, en su viaje a Santiago de Compostela, España, otro espacio de recogimiento y lugar de peregrinación que se ofrece paradójicamente más como guía turística que religiosa. Por lo tanto, la novela afrenta los mandatos religiosos represivos y obsesivos que terminan encegueciéndolos y transformando a los pecadores en ángeles caídos o ángeles negros que invierten su catequesis en la praxis de la muerte.

Catedrales recibió el Premio Dashiell Hammett en la trigésimo cuarta Semana Negra de Gijón y el Premio Pepe Carvalho de novela negra. Piñeiro se lo dedicó a las mujeres que luchan por la igualdad en todo el mundo, quien explicó además que el texto, basado en la historia de una familia que busca respuestas a un crimen sin resolver cometido treinta años antes, es una condena hacia el fanatismo religioso en forma de thriller. Los hilos diegéticos tejen un calidoscopio con las múltiples imágenes que desmontan la apariencia de una sociedad impostada y machista, se quiebra de este modo la estampa monolítica de clase y los estereotipos que no guetifican solo la violencia de género, sino toda una estructura social reproductora de la colonialidad del poder, del ser, el hacer, el pensar y el sentir.

Escenificar la monstruosidad desde el género policial negro, situada en los espacios de clase media argentina, permite además sublevar los andamios cristalizados de los crímenes enrostrados en los desclasados que habitan el conventillo global de las metrópolis, para desbaratar estos imaginarios de clase y periferización. Desde su literatura, entendida como política de los cuerpos, Piñeiro denuncia los vejámenes hacia las mujeres como botines sexuales, cuerpos cautivos y desechables en la trama familiar patriarcal que se proyecta metonímicamente como conflicto de toda una sociedad-basurero cosificada y de un sistema depredador por actos de rapiña.

El cuerpo como frontera de la monstruosidad situada. El cuerpo como desalojo

En el NOA, las voces poéticas de las mujeres también rasgan la territorialidad sórdida que representa su corporalidad y su lengua. En esta línea, podemos señalar a escritoras que fueron disruptivas en el escenario estético-político del siglo XX, entre las que podemos mencionar a Sara San Martín, Clementina Rosa Quenel, Libertad Demitrópulos, Inés Araoz, María del Rosario Andrada, Kuky Teresa Leonardi de Herrán, Liliana Bellone, Celia Sarquís, Estela Mamaní. En la nueva centuria se incrementan las producciones literarias de mujeres en antologías, fanzines, publicaciones independientes, ediciones artesanales, blogs, redes digitales, participación en festivales y ferias de colectivos artísticos. Solo haremos mención de algunas escritoras nacidas en la última década del XX, para diseñar un arco narrativo que aspira cartografiar la diversidad literaria en donde las mujeres ofician como sujeto de la enunciación y como tópico del enunciado, concebidas como territorios corpóreos en sus variados imaginarios.

En el siguiente itinerario de la narrativa breve del Noa escritas por mujeres, el cuerpo femenino se erige como sitio de desalojo, esto es, como un territorio inhabitable. Un rizoma de muertes y memorias rotas encadenan la migrancia de las pérdidas. Las narrativas de Diana Beláustegui, Ildiko Nassr, Ohuanta Salazar y Lucila Lastero revisitan la tradición del terror, refundan un neogótico situado ante el acople del espesor heteroglósico y estético de la mitología popular, el fantástico doméstico, las maternidades e infancias siniestras y el miedo acechante por ser víctimas de las violencias, en donde retornan los fantasmas de la memoria traumática de la dictadura, la genealogía de la violencia del patriarcado, y también la crítica ácida del presente como habitáculos del nuevo horror argentino. Para Alejandra Ciriza, la tarea académico-política es nombrarnos como mujeres del Sur desde las genealogías, las memorias y las políticas entramadas en el cuerpo, su localización y avatares. En esta cartografía lugarizada hacemos ingreso a un panorama de las narrativas de la intemperie en el NOA.

En Ohuanta Salazar y su cuento *La Yudí*, la violencia de género se encarna en infancias quebradas y prostituidas. Si iniciamos un recorrido por este mapa de la exclusión, advertimos que la villa: "Es un vacío en los límites del papel. El barrio Villa María es un barrio sin barrio. Tiene una sola calle de acceso, sin nombre. Una calle sin calle" (2017: 57), un espacio invisible en la cartografía urbana que se inicia con una calle sin cuadrícula, cuyas viviendas son tan precarias, que en realidad estamos ante casas sin casa y el cuerpo es otro espacio sin materia y hueco. La carencia e invisibilidad refuerzan la borradura de los cuerpos materiales y humanos en una topografía villera de la intemperie.

Cuerpos infantes desnudos y abusados, la vida como aborto/el aborto caníbal

Es que esos hombres eran muy pesados y brutos y por más que La Yudí trataba de contener los gritos, el ruido le salía nomás del cuerpo con cada empujón, hasta que alguno le tapaba la boca y le gruñía al oído, babeando, que sólo las putitas gritan. (2017: 58) La microhistoria de la Yudí de niña a mujer, cuerpo violado y violentado con patadas y azotes, abusos y embarazos no deseados, incesto y partos desde la niñez, revelan no solo la vejación sexual y comercial por pedófilos y proxenetas, sino que rasga sobre otro escarnio mayor, ser vehículo de supervivencia ante la vulnerabilidad de la pobreza.

La Yudí confunde si era su padre o su tío o su hermano quien la llevaba hasta el basural a patadas. Sí recuerda las patadas. (2017: 58). La Yudí era niña cuando tuvo su primer aborto "natural". Ella llama natural a todo aquello que simplemente pasa. Porque para La Yudí es "natural" sangrar mucho después de cada paliza. Por eso fue "natural" perder el crío por los golpes. (2017: 59)

La monstruosidad naturalizada también es topicalizada en la narrativa de la santiagueña Diana Beláustegui quien, en su cuento *Hambre*, nos muestra que el aborto no es consecuencia de los golpes brutales del violador, ni tampoco acto clandestino por comadronas como en Piñeiro, sino que son autoprovocados para que esos fetos y restos humanos sean materia comestible de la tribu, supervivencia cárnica para alimentar a su prole. Es la única posibilidad que sus niños puedan comer 'carne', a costa de sus violaciones y sus abortos, como ingesta caníbal de sus hijos, que degluten antropofágicamente a sus hermanos.

"HAMBRE"

Tomó unas agujas de tejer deterioradas y en el baño, sentada en el piso, hizo de una tarea de cirujano experto. Buscó, encontró, trituró....

A los niños se les hacía agua la boca cuando sentían el olorcito a carne cocida. Por debajo de la pollera de la mamá goteaban sangre y coágulos, pero no les importó, no era la primera vez que la veían comer ensangrentada.

Un terror piadoso al decir de Accame, un terror justificado en la cotidianeidad de la pobreza, en la carne que consume la progenie como un acto de subsistencia y una metonimia de terror social que los condena a autofagocitarse.

"Es hambre, nada más"

La mujer se acercó con el plato de sopa, en el líquido blanquecino flotaban algunas papas y unos pedazos de carne.

Se miraron.

—¿De dónde sacas la carne, hija de puta? —gritó mientras tiraba a un costado el alimento.

[...]

—Mellizos eran —aclaró ella de rodillas junto a los restos—.
Después de la comida te puedo dar leche, tengo las tetas llenas.
Nacieron ayer nomás —le dijo con una risita extraña que por ratos se desdibujaba en un principio de llanto.

La apartó de una patada.

- —Mina de mierda, hija de puta, sucia. Hasta las perras tienen instinto maternal, inmunda.
- —No se come con el instinto maternal —gritó ella y él le apuntó a la cabeza.

El disparo le abrió el cráneo y dejó una pintura abstracta y sabrosa sobre la pared.

Tres niños de distintas edades miraban la escena en medio de una crisis de llanto.

Tres niños famélicos, con las panzas hinchadas, desnudos, sucios, que habían estado esperando en silencio por el alimento prometido.

Nassr y Lastero: micros de madres filicidas e infancias siniestras

Serie Mamá siempre me salva I a V

Mamá, arreglame esta nena, dice, con el brazo de su amiga en una mano y el cuchillo ensangrentado en otra.

(Nassr, 2017:29)

Amores

Mis hijos no necesitan más amor. Los encerré en el frasco con formol y, desde allí, me miran vivir tranquila, amándolos. (Nassr, 2016:69)

Un deseo

Ahora está en el rincón, peinando a la muñeca, como si nada. Pero soy su madre y la conozco. Adivino la mueca maligna detrás de esa cara de angelito. Debí haberlo sospechado aquella vez, hace un año ya, cuando habían pronosticado lluvia, pero ella quería jugar en el parque. Al día siguiente, un sol radiante. Debí haberlo sospechado. Ahora es demasiado tarde. Pensar que fui yo quien, a la hora de las velitas, le sugerí que pidiera un deseo, sin saber que, con las mejillas encendidas, gritaría a los cuatro vientos:

—No quiero ir a la escuela en todo el año. Al otro día, se anunciaba la suspensión de las clases en el país, a una semana de que hubieran empezado. Por eso, cada vez que la veo reírse por lo bajo, como si tramara su próximo macabro deseo, tiemblo. (Lastero, 2022:123)

La tríada: mujer-madre-hija queda sustituida por desprotección y desamparo, maternidad filicida, niñez siniestra, macabra y asesina. Una dupla amor-muerte como placeres corpóreos cotidianos restituyen otra genealogía familiar tanática. El microrrelato y la narrativa breve en el NOA tejen un abanico heterogéneo de estéticas, cuyos procesos deconstructivos van del humor a la parodia más sagaz, de la narración doméstica a la amenaza de los miedos trágicos, de los relatos orales populares a la mitología grecoloatina. En estas escritoras de Jujuy y Salta se advierte el acecho de la violencia repulsiva de la muerte provocada por otras representaciones del maternar y del imaginario pueril de las infancias, transgreden el amor filial ante la presencia de madres e hijas asesinas y vengativas, provocadoras de narrativas estrábicas a los matriarcados, patriarcados y violencia de género, como metáforas situadas e invertidas del poder.

Conclusión en proceso

Este recorrido traza una genealogía femenina y materna en donde las mujeres son paridoras del horror, son protagonistas de la tragedia de sus cuerpos, alegorías de territorios usurpados, sujetos femeninos cautivos de raptos y posesiones violentadas, procreadoras de herencias monstruosas, ya sea con vidas desnudas e invisibles por la borradura de sus memorias del dolor o por maternidades asesinas de su progenie.

Deconstruir estas representaciones de las violaciones sistemáticas, en los abortos y las maternidades obligadas desde la literatura del terror, posibilita revisar la coagulación del mito de origen femenino reproductivo, que interpela crear otra mitología desde una matriz fronteriza en donde puedan leerse cartografías genealógicas que excedan lo familiar y se proyecten metonímicamente como lecturas del horror social, político y económico de los extractivismos de los territorios como cuerpos y de los cuerpos territorializados. Desde los terrenos de las memorias audibles que reclaman sus cuerpos desaparecidos en Cometierra; desde los cuerpos abyectos de las mujeres-nadies como territorios trozados, presas colonizadas y alianzas institucionales criminales en Catedrales, y desde las asesinas asesinadas por la pobreza caníbal de las orfandades seculares y herencias monstruosas en las narrativa del NOA, las literaturas de la Argentina reciente gritan los desmadres que astillan las rajaduras del sistema como un cuerpo-infarto.

Bibliografía

Agamben, G. (2017). Homo sacer. El poder soberano y la vida desnuda. Adriana Hidalgo.

Belaústegui, D. (2014). Escorpiones en las tripas. Edición Digital s/d.

_____(2018). Cuentos inadaptados. La era de la destrucción. EDUNSE.

Burque, E. (2014). De lo sublime y lo bello. Alfaguara.

Bindi S., Carbonelli M. (coord.) (2022). Cuerpos políticos y política de los cuerpos. Estudios comparados sobre el cuerpo, en la encrucijada entre salud, religión, violencia y poder. CEIL libros.

Cavarero, A. (2009). *Horrorismo: Nombrando Ia violencia contemporánea*. Anthrophos. Trad. Saleta de Salvador Agra.

Ciriza, A. (2021). "Cuerpo y experiencias. Sobre los dilemas y desafíos del cuidado". En Anzorena et all. Reproducir y sostener la vida: abordajes feministas y de género del trabajo de cuidados. Teseo. Recuperado de https://www.teseopress.com/reproducirysostenerlavida/chapter/cuerpo-y-experiencias-sobre-los-dilemas-y-desafios-del/ [Fecha de consulta: 24/03/23]

Dorra, R. (2000). "¿Para qué los monstruos?". En Accame, J. et al. *Monstruos* (ensayos). Edición conjunta de la Secretaría de Estado de Cultura de la Provincia de Jujuy y la Universidad Nacional de Jujuy, 2000, 41-56.

- Infobae. (2019). "Dolores Reyes y la historia de Cometierra, la mujer que tiene el don de saber dónde están los seres queridos que faltan". *Infobae*, 26 mayo 2019. Visita 6 de julio de 2022 en https://www.infobae.com/cultura/2019/05/26/dolores-reyes-y-la-historia-de-cometierra-la-mujer-quetiene-el-don-de-saber-donde-estan-los-seres-queridos-que-faltan/
- Diario digital femenino. (2020) Dolores Reyes: "Decir que una novela es feminista me parece forzado". *Diario digital femenino*, 29 febrero 2020. Visita 6 de julio de 2022 en https://diariofemenino.com.ar/df/dolores-reyes-decir-que-una-novela-es-feminista-me-parece-forzado/
- Finol, J. E. (2015). La Corposfera Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo. Ediciones CIESPAL.
- Foucault, M. (1984). "De los espacios otros". En *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, 46-49. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.
- Jelin, E. (2000). "Fronteras, naciones, género. Un comentario". En Alejandro Grimson (Comp.): Frontera, naciones e identidades: la periferia como centro. Ciccus, La Crujía.
- Lastero, L. (2022). "Un deseo". En Mopty, Ana María. En las tierras de David, antología de microrrelatos. La aguja de Buffón ediciones.
- Maffia, D. (2012). Los cuerpos como frontera. Recuperado de http://igualdad.iturbrok.com/imprimir/1,2457/Los%20 cuerpos%20como%20frontera/ [Fecha de consulta: 2/03/2020]

Nallim A. et al., (dir.). (2012). *La literatura del noroeste argentino:* reflexiones e investigaciones Vol. II /1a ed. Universidad Nacional de Jujuy.

Nassr, I. (2016). Ni en tus peores pesadillas. Macedonia.

Nassr, I. (2017). Placeres cotidianos. Nueva edición revisada y aumentada. Macedonia.

Ostrov, A. (2004). El género al bies: cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas. Alción.

Piñeiro, C. (2020). Catedrales. Alfaguara. Colección Hispánica.

Reyes, D. (2021). Cometierra. Sigilo.

Salazar, O. (2017). Patio de Obanta. Tahiel ediciones.

Segato, L. R. (2013). La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. 1a. ed. Tinta Limón.

Sosa, H. (2020). "Barbys humanas y maternidades gore en el parvulario del infierno: la narrativa ominosa de Diana Beláustegui". En Revista *Visitas al patio*, Vol. 14 (2), 172-176. Editorial Universitaria de Cartagena. Recuperado del enlace https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/143713/CONICET_Digital_Nro.2foce8df-9111-4498-bb46-a8ae301f33be_B.pdf?sequence=6&isAllowed=y [Fecha de consulta: 10/06/22]

Escribir en la urgencia: "Edificio Mayor, piso diez" de Mariana Enriquez y *Acá empieza a deshacerse el cielo* de Lucila Grossman

Mariana Catalin Instituto de Estudios Críticos en Humanidades Universidad Nacional de Rosario | CONICET

La expansión pandémica del Covid-19 y las diferentes medidas adoptadas para combatirla propiciaron la irrupción, al menos a escala occidental, de una vivencia singular del tiempo. La mayoría de los abordajes del fenómeno, elaborados desde las más diversas ramas de las humanidades y las ciencias y desde diferentes puntos del planeta, dieron cuenta de esta singularidad que adquirió, sin duda, características particulares en función de cada contexto¹. En líneas generales, por un lado, la pandemia impuso un tiempo de emergencia: la presencia del virus y sus posibles consecuencias fueron, sabemos, acuciantes, e instalaron un tempo acelerado impulsado por la multiplicación frenética de los acontecimientos (y de los análisis sobre estos). Para poder dar cuenta de la peculiar articulación de esta emergencia y sacarla de la lógica de la repetición que suponen las crisis, en muchas consideraciones se apeló a diversas modalidades del discurso sobre el final y al tiempo urgente que este vehicula: el fin del capitalismo fue uno de los que más resonó a comienzos del 2020 (Zizek, 2020). Pero también se habilitó una configuración que

I Las diferentes compilaciones articuladas por la editora que se denominó ASPO funcionaron en Argentina como punto de condensación y puesta en circulación aunada de esa multiplicación de perspectivas y análisis que se publicaban en diferentes formato y medios. Cf. Sopa de Wuhan (2020) y La fiebre (2020).

exhortó a reflexionar sobre el "fin de un mundo" en estrecha y apremiante relación con el "fin del mundo" (Berardi, 2018). Lejos de quedar constreñida a ese tiempo excepcional, la temporalidad de emergencia parece, como ya lo advertía Byung-Chul Han (AAVV, 2020a), prolongarse, consolidando diversos mecanismos que fue imponiendo subrepticiamente. Un texto de intervención reciente, "No Future: repensar la política", sostiene su diagnóstico del presente en ese tono:

Tanto el pensamiento como la acción política parecen actualmente incapaces de imaginar un futuro que no se reduzca a la repetición de la emergencia permanente en la que estamos inmersos. En cierto sentido, nuestro presente va siendo continuamente cifrado y deglutido en torno a una emergencia que reclama medidas excepcionales, obturando la imaginación y experimentación de otros mundos posibles. (AAVV, 2022)

Ahora bien, a la vez, en la emergencia, mediante la imposición de diferentes medidas de aislamiento, se abrió una temporalidad lenta que desarmó formas previas del vértigo asociadas a lo cotidiano. Diferentes lecturas recalaron en cómo la interrupción de la sucesión diaria y la consecuente preponderancia de la espera habilitaron la percepción del tiempo en su detención y ralentización. Las crónicas de Franco Bifo Berardi, reunidas luego en *El umbral* (2020), fueron enfáticas en este sentido. Las primeras entradas insistieron en cómo el colapso causado por el virus había obligado al cuerpo planetario "a detenerse, a relentizar sus movimientos" (2020: 18): la renuncia de los cuerpos a la acción causada por el bloqueo del funcionamiento de la máquina económica produjo una desaceleración que articuló de manera particular revuelta, resignación y aburrimiento.

"Edificio Mayor, piso diez" (2020) de Mariana Enriquez y *Acá empieza a deshacerse el cielo* (2021) de Lucila Grossman, escritas en ese tiempo excepcional, lo tematizan a la vez que lo vuelven experiencia desde lo que aún hoy podemos entender como ficción. Enriquez

y Grossman imaginan dos mundos futuros que se ubican en los extremos opuestos del espectro que abren los imaginarios para después del final (Kunkel, 2008; Kurlat Ares, 2017): por un lado, la reafirmación del orden y su siniestro perfeccionamiento; por otro, su desolador colapso. Entre la pesadilla del totalitarismo y la de la anarquía, ambas autoras hacen de la urgencia un modo de desborde productivo que, antes que obturar, permite vivenciar otros mundos posibles. Pero, a la vez, la lógica lineal de la referencia al presente que sustenta este tipo de textos (Reati, 2006) se vuelve, a diferencia de lo que ocurre en otras novelas de la narrativa argentina reciente, inevitable. La emergencia parece impedir quebrar la sucesión. ¿Qué mundos se inventan en el tiempo del final?; ¿interesa poner en jaque la lógica referencial?; ¿Dónde cifrar la potencia si buscamos eludir la tematización directa?

1. Proyección

A diferencia de la mayor parte de su producción en la que esta temporalidad no es la central, en "Edificio Mayor, piso diez" Enriquez proyecta el relato hacia el futuro, casi podríamos decir hacia un futuro "clásico" de ciencia ficción. Instala un año o en el presente de la escritura, ganado por el Covid-19, que, al obligar el salto temporal, se configura, entonces, como un final. Luego de ese final, los modos de delimitar el transcurrir del tiempo se modifican. Ya no dependen solo del calendario gregoriano sino que, cuando es necesario dar cuenta de períodos extensos, se afirma sobre las mutaciones del virus: el presente del relato es la época del Covid-42.

Luego de este movimiento inicial, el cuento opera por condensación; exigido, sin duda, por las condiciones materiales de publicación (cierta cantidad de palabras, la fecha que motiva la compilación en la que se lo incluye, la superproducción de imágenes y de escrituras desatada por la coyuntura) pero habilitado también por la temporalidad clásica encarnada en la forma en que se utiliza la proyección.

Condensados, aparecen, entonces, tres tópicos también ya casi tradicionales. En primer lugar, el trabajo con la exacerbación de la vigilancia. En segundo, la tematización del modelo extractivista, movimiento que, como han determinado muchas lecturas críticas (cf. Catalin y De Leone, 2020; Pérez Grass, 2020), se ha vuelto centro en las ficciones que eligen imaginar un futuro en clave distópica. Finalmente, la configuración del pasado remoto del relato mediante referencias lineales a aquello que se está perdiendo en el presente de la escritura.

La temporalidad del cuento de Enriquez es, entonces, casi arcaica. Si bien el virus nos pone en contacto con lo infrahumano (Díaz, 2020), las mutaciones que marcan las épocas se definen no en función de la temporalidad de ese agente, de sus duraciones singulares, sino por cómo ha afectado a las vidas "humanas" que continúan siendo el centro de las formas de medición. No se apela, tampoco, a otras temporalidades que abarcan períodos de más larga duración como los de la tierra, centrales en la reflexión actual sobre el Antropoceno (Danowsky v Viveiro de Castro, 2019) y necesarias para no pensar las causas y efectos de la expansión pandémica solo a nivel de impacto sobre la vida humana. Duraciones que, como ya señalaba Timothy Morton, ponen, incluso, en cuestión la asociación entre final y desastre puntual: "La preocupación no es si el mundo se acabará, como en el viejo modelo del dis-ástron, sino si el fin del mundo va está ocurriendo, o tal vez si ya hubiera ocurrido" (2018: 40). En el cuento de Enriquez, por el contrario, la emergencia parece volver imperativo el año o, acallando esas otras maneras de "estremecimiento profundo de la temporalidad" (Morton, 2018: 40).

Desde ese comienzo, entonces, el juego con la vigilancia se vuelve central y se sostiene, como es casi esperable, en un contrapunto entre lo trasparente y lo oscuro. El relato configura sus territorios entre lo que se encuentra totalmente expuesto y lo que se esconde en los márgenes que aún quedan en la sombra, mostrando diversos modos de reclusión y poniendo en primer plano las prohibiciones. Ahora bien, en esta vuelta a esta configuración clásica hay movimientos

que parecen adquirir la potencia de lo anacrónico (Didi-Huberman, 2009; Agamben, 2011). La conversión, paradójica y escandalosa, de la vigilancia en algo que puede ser contemplado es uno de ellos. Si el tiempo es escaso debido a la limitada extensión, es la vigilancia la que habilita la detención del relato dando lugar a la comparación, que no se justifica, en la trama, por ninguna utilidad:

[...] la luz atraviesa los edificios transparentes y la ciudad brilla como si estuviera hecha de estrellas. Después, en la segunda fase, el azul se oscurece y es como si pájaros negros descendieran para tocar los edificios y los autos que nunca paran de circular. (2020: 4)

El control mediante la sobreexposición se transforma en paisaje que propicia el goce estético: "todas las paredes son transparentes y la luz es tan hermosa cuando se vuelve violeta y se combina con las miles de pantallas y las personas iluminadas y la luna roja de la cosecha..." (2020: 4). Así, no solo se configura el orden (actual y futuro) como siniestro, sino que, a la vez, se extraña lo siniestro mediante lo bello.

Lxs que observan, lxs que pueden transformar el control en paisaje, son aquellxs que se han convertido, gracias a su inmunidad, gracias a eso que les permite continuar con vida, en cuerpos destinados para la provisión que van siendo desmembrados, lentamente, hasta la muerte. La tematización del modelo extractivista cruza así de manera peculiar la lógica del matadero con la del cultivo en la imagen de los inmunes como "reserva orgánica" de la cual se extraerán partes (frutos) para salvar a algunxs privilegidxs del resto de la población. Ni humanos reducidos al modo en que se trata a los seres vivos catalogados como animales, ni estrictamente recursos vegetales, la presencia de estos seres vuelve sobre el accionar del biopoder expuesto en pandemia (Agamben, 2020; De Sousa Santos, 2020) exacerbando el procedimiento de selección de cuerpos y desnudando probables consecuencias aún más atroces si la matriz se perpetúa. Ahora bien, hay algo propio de la poética de Enriquez

que retiene el impulso a recurrir linealmente a la clásica distinción de Giorgio Agamben entre *zoé* y *bíos* y a las tensiones entre el "hacer morir y dejar vivir" y el "hacer sobrevivir" desarrolladas en sus reflexiones (2000; 2006): estos personajes habitan casi con comodidad ese espacio entre la vida y la muerte. La poética de Enriquez, a través de su apropiación de la tradición gótica y del terror, propone una puesta en contacto constante con la muerte, experimentándola como límite, estado absoluto, condena, pero, también, como frontera porosa, condición sujeta a variaciones, posibilidad (Goicochea, 2018; Semilla Duran, 2018; Hodgson, 2019; Gallego Cuiñas, 2020; Seifert, 2021). En una entrevista posterior a la pandemia, Enriquez se detiene extensamente en su relación con la muerte²:

- -¿Filosofa más la muerte que la vida?
- —Sí. También tiene que ver con algo estético. Hay artistas que tienen atracción por lo vital, y eso me gusta, pero mi lenguaje y estética es el límite, el extremo y lo oscuro. Y lo desconocido me atrapa, no hay nada más desconocido que la muerte. [...] Después de la muerte no creo en nada, así que paradójicamente por eso me gustan los fantasmas y la güija, hay algo en lo esotérico que es como una búsqueda de esperanza en el más allá. (Niebla, 2022: s/p)

La muerte, entonces, como lo extremo, pero también como impulso estético. La indolencia de la protagonista ante su destino inmediato, que se cifra en su casi desprecio por los intentos de los protestantes de rescatar a quienes, como ella, son casi muertos-vivos, para defender su derecho a "vivir en el mundo", puede leerse como una aceptación alienada de los mecanismos de control, que lleva lo abyecto a niveles casi intolerables. Pero, también, parece articular otra temporalidad ante la inminencia del (propio) final: abre el tiempo.

² Es decir, posterior a lo publicado inmediatamente antes, *Nuestra parte de noche* (2019), en donde los mediums desempeñan un rol central, y a lo aparecido apenas después, *Alguien camina sobre tu tumba* (2021), en donde narra sus paseos por cementerios.

En esta línea, ella y NJC pueden, luego de componer la vigilancia como paisaje, contemplar –en el sentido de disponer un estado de observación y reflexión serena, detenida, intuitiva y casi regocijante– el asesinato:

Tuvimos la suerte de ver, juntos, cómo las luces atrapaban a un cuerpo deambulante. NJC me tomó de la mano y miramos la extraña danza de la luz roja con el cuerpo. Lo encontró. Lo rodeó. El cuerpo se resistía, apenas. La luz roja lo levantó en el aire y, una vez que estuvo bien lejos de los edificios, incluso más arriba del balcón de nuestro piso 10, lo hizo estallar. Podrían matarlos de otra manera, sin esta lluvia de sangre y vísceras, me explicó NJC, pero sería menos espectacular. No sería una lección. (2020: 4)

El espectáculo se presenta como forma de sometimiento, tensionando las diferencias que hace ya tiempo planteó Gilles Deleuze (1999) entre los mecanismos de las sociedades disciplinarias y de las sociedades de control. Incluso, la falta de empatía hacia ese otro que no es nombrado como persona sino tan solo como cuerpo, expone la repetición de las estrategias de exclusión. Pero también genera la condición para un estremecimiento de otro orden, en donde no hay disciplinamiento posible. Un estremecimiento que da lugar al contacto entre esos cuerpos que, así, pueden más que los otros aislados en cubículos transparentes. Un movimiento del relato "sensual" y, a la vez, "perturbador", una "mezcla de Eros y Tánatos", términos mediante los cuales Enriquez da cuenta de su atracción por ciertas estatuas en los cementerios (Niebla, 2022: s/p).

La protagonista y NJC no son zombies, ni fantasmas, ni mediums, todas figuras centrales mediante las cuales el gótico ha explorado la relación con la muerte (Goicochea, 2018). No obstante, su manera de mirar y su tempo propio exponen no solo la mostración de lo abyecto que anida en la conversión de los cuerpos simplemente en recursos para el sostenimiento del sistema, sino también otros desbordes de las distinciones entre estados de la materia que se condensan en esos

personajes góticos y que no pueden hacerse desde lo que usualmente se cataloga como humano. El cuento termina: "me alegré porque supe que iba a entregar solo las córneas y aún nos quedaba tiempo. Todavía quedaban noches para nosotros en el balcón, respirando juntos el aire envenenado que no podía matarnos" (2020: 4). La alegría de la protagonista recrudece el horror que conlleva la medición del tiempo a partir de las partes que se van entregando, pero, a la vez, abre en la urgencia la exploración de otros modos (temporales) de habitar esa frontera entre vida/muerte, humano/no humano.

En este marco, el uso de la palabra "normalidad" se sostiene sobre la manipulación de las expectativas que nutren el presente de la escritura. La médica de la protagonista "que es una sobreviviente del covid-40 y recuerda las historias de sus bisabuelos que vivieron el año o del covid-19" (2020: 4) es la encargada de introducir el pasado: "Ellos creían que iba a volver la normalidad, dice mi médica. No sabe a qué se referían con "normalidad", nadie lo recuerda. Hay mitos sobre parques abiertos y sobre caras sin máscaras en la calle" (2020: 4). Si se piensa en el contexto de la publicación, el convertir en pasado lo que nadie se resignaba a perder, pudo ser provocador. También, un movimiento repetido. Lo que perturba esa repetición y la hace variar es, entonces, la manera en que la proyección del presente es tensionada por movimientos de extrañamiento que no operan solo por exacerbación, sino que habilitan referencias no lineales.

2. Multiplicación

Sin apelar tampoco a extensas épocas geológicas ni a la temporalidad de lo infrahumano vehiculizada por el virus, la novela de Grossman comienza contando el ocurrir del des-astre fuertemente ligado a la temporalidad de la historia (humana) de la civilización occidental. El origen del relato, y de las voces que irán, en notas al pie, punteando el resto del libro, coincide con uno de los orígenes de la cultura: la construcción del Imperio romano, la lucha con los

sabinos y la narración que Tito Livio hace de este hecho. Esto no supone, sin embargo, imposición de linealidad. Porque lo que opera como verdadero íncipit de la novela no es el capítulo o sino una imagen que, precediéndolo, funciona, como el cuento de Enriquez, por condensación; un meme del "tiempo-ahora de internet" (2021: 9) montado en base al cuadro de 1799 de Jacques-Louis David en el que se representa, justamente, el rapto de las sabinas. El mismo, intervenido por la frase "Ni un celular a la vista, todos viviendo el presente, ojalá pudiéramos volver a esos tiempos" (2021: 9), superpone las referencias históricas precisas con la alusión a un hoy determinado solo por la marca de la tecnología y la remisión a una significación de presente que elude tanto la puntualidad de la fecha como, a través de la ironía, su limitación a lo actual. Desde este íncipit, entonces, la temporalidad heterocrónica que permitirá el avance del relato jugará no tanto con la persistencia de los restos de la civilización que se desarma -y el modo del anacronismo ligado a lo mínimo y su movimiento de irrupción (Didi-Huberman, 2012)- sino que expandirá ese punto -o con la multiplicación de líneas temporales que se entrecruzan entre sí.

Luego, entonces, del apartado que nos remite al relato clásico del origen de la civilización, nos desplazamos hacia una historia explícitamente situada en un futuro que tiene lugar entre el 12 de junio de 2028 y el 2 de septiembre del 2039. En esta se cuenta la expansión de una ¿enfermedad? que impone ciertas medidas de aislamiento. A la vez que, a diferencia del caso de Enriquez, es necesario recurrir a paratextos para situar el momento de escritura³, hay menciones

³ En entrevistas, Grossman da cuenta del tiempo de escritura, articulando de manera singular la idea de final: "Un poco siento que todo se deshace, no se me ocurre otro final para el mundo. Esto de una "Hiroshima con paciencia" no es una idea enteramente mía, porque ninguna idea es original, pero yo se la escuché en una charla a Raúl Zaffaroni en la que hablaba de la desidia de Latinoamérica como una "Hiroshima con paciencia" en términos casi estadísticos, ¿no? Por la cantidad de muertos que hay en el continente por razones que tienen

que enlazan explícita y reflexivamente el presente de la narración con la urgencia impuesta por la expansión del Covid-19. No obstante, Grossman no opera por desarrollo y avance lineal de los posibles que abre el virus en el presente de la escritura, sino que transpone ciertos tópicos a ese tiempo futuro, dilatando el acontecer del final. El aislamiento preventivo de las personas en el barco, los modos extravagantes de protección que adopta la gente cuando sale a la calle ante lo que se piensa como un virus en expansión, el accionar de los intelectuales –"Me imaginé a todos los teóricos que a vos te gustan, a todos los sociólogos, filósofos, "pensadores", haciendo textos, apurándose por publicar teorías [...] tratando de enmarcar esto que pasa en un relato: es el fin del capitalismo" (2021: 57) – instalan el presente en el futuro para observar cómo acontece desde otro ángulo.

Ahora bien, si la temporalidad del relato está fuertemente anclada en lo humano (la protagonista de este primer capítulo asegura incluso que una de sus virtudes es poder acordarse de la fecha de cumpleaños de todas las personas que la rodean, convirtiéndose casi en un calendario viviente), la "enfermedad" opera a la inversa: disuelve el cuerpo. La persona afectada comienza a desprender capas de piel hasta volverse transparente y morir convertida en "UN TRONQUITO VIOLÁCEO" (2021: 46). En el ocurrir de la descomposición, para lograr aprehenderla, el relato apela a la animalización. En un primer momento, articulada mediante el tropo, la comparación: Erika, ante la picazón, se chupa los dedos "como una perra" (2021: 41), luego su piel adquiere el aspecto de haber estado dos años dentro de una pecera y, finalmente, comienza a resquebrajarse, desprendiéndose "como la muda de piel de una serpiente" (2021: 41)⁴. Pero este símil

que ver con el abandono y la desidia. Yo lo pensé más en términos retorcidos y poéticos, pensé que ese podía ser un final del mundo. Yo empecé a escribir esta novela y después vino la pandemia, que un poco jugó a eso..." (Puebla, 2021: s/p).

⁴ Al analizar el cambio del lugar del animal en los repertorios de la cultura latinoamericana luego de los años sesenta, Gabriel Giorgi se

colapsa en el momento en que queda a la vista lo in-forme, haciendo caer explícitamente, mediante una comparación final, la figura del animal: "Cuando abrió la puerta lo vimos: su dedo índice se había vuelto casi transparente, violáceo y cobre, brillaba y se deshacía. En ese dedo tenía tatuada una araña roja que cayó al suelo como un sticker" (2021: 42). Se desintegra la opción por el símil animal y lo que queda es "una materia semi líquida y gelatinosa" que cae "con contextura de una crema de enjuague oscura y sucia al suelo" (2021: 42). Los cuerpos en el final se deshacen, se disuelve cualquier antropormofismo pero también cualquier aprehensión de la mutación mediante la forma animal, exhibiendo el contínuum con una materia que, a la vez, se califica como "descompuesta" (2021: 49).

Pero no es esta, la ligada a la idea de lo que comprendemos como "enfermedad", la única manera de conmover las jerarquías que impone la forma humana para exponer modos diferentes de interacción entre "materialidades vibrantes" (Bennet, 2022: 10). De hecho, el relato o prefiguraba ya otros caminos, nuevamente propiciados por la puesta en juego del símil, e incluso, en este caso, del devenir animal y su posterior desplazamiento. Al narrar la historia de Tarpeya, se muestra, en un primer momento, la animalización como estrategia de exclusión: "[Dijeron] Que los dioses me hicieron ambiciosa, animal, como a todas. Que no pude controlar mis impulsos bestiales [...]. Dijeron: fue culpa de ellas, por ser las mujeres más hermosas, las vacas más carnosas" (2021: 18-19). Pero, luego, se instala el devenir animal como potencia en la mutación de la protagonista:

detiene en la caída de la centralidad del tropo: "la distinción entre humano y animal [...] se tornará cada vez más precaria [...] y dejará lugar a una forma animal sin forma precisa, contagiosa, que ya no se deja someter a las prescripciones de la metáfora y, en general, del lenguaje figurativo, sino que empieza a funcionar como un contínuum orgánico, afectivo, material y político con lo humano" (2014: 12). La exploración de las formas de relación con lo animal insistirá a lo largo de los diversos relatos. Entre el símil y el devenir, se intentarán diferentes modos de instaurar y, a la vez, deshacer los límites especistas.

"Me tiraron. Rodé. [...] Me toqué la cara y sentí que tenía puesta una máscara llena de cuernos. No me llamó la atención: muchas veces, mirándome en el reflejo del agua, me encontré mutando. Volviéndome animal" (2021: 19). Ahora bien, este no es el último paso del proceso. Hay, en el final, una consustanciación. El cuerpo queda "deshecho" y el yo del relato y la voz permanecen en lo que nombran como "umbral": "siendo parte de la hiedra que crece y la tierra que tiembla, por los siglos de los siglos, en capas superpuestas" (2021: 20). Este movimiento pone en jaque la alternativa de pensar esas voces que instala el relato en ese punto o desde la desmaterialización, como "un suplemento espiritual o una "fuerza vital" añadida a la materia que ha de albergarla" (Bennet, 2022: 17). Las voces son materia mutante, diversa, divergente. La enumeración de todo lo que se ha sido para explorar oportunidades ante un futuro que no deja de presentarse como un cúmulo de desastres, consolida esta configuración y desarma las dicotomías -ni individual ni colectivo, ni animado ni inanimado, ni natural ni fabricado, ni concreto ni intangible- e incluso, en la acumulación, problematiza el agenciamiento predominantemente humano que puede vehiculizar el verbo "ser":

Fui hombre, muchos hombres, también muchas mujeres, fui comunidades enteras, a veces caos, a veces observador, otras veces todo junto, fui un bebé, un virus, una peste, una caída abrupta de la bolsa, fui un ciervo, una estrella, un pedazo de tierra, un prócer, casi siempre fui una víctima. (2021: 21)

El juego con la retórica del relato de los inicios –que convoca el Génesis debido a la referencia inicial al episodio de la historia occidental pero que podría ser también el comienzo de cualquier cosmogonía— habilita, entonces, una materialidad singular que se proyecta al resto de los relatos. Esta se imbrica, por un lado, en las formas en que la novela explora la relación de la expansión de la "enfermedad" con ciertos fenómenos geológicos y climáticos. La misma no se realiza mediante la introducción de indicios referenciales al presente de la escritura, intentando sacar a la luz lazos no visibles

en una primera instancia —movimiento que, de hecho, fue central en la reflexión en torno a la vinculación entre expansión pandémica y ecocidio (De Sousa Santos, 2020)—. Sino que se apela de otro modo al sentido de la vista: las continuidades son cromáticas, se componen a través de la iteración del color. El violeta relaciona el deshacerse de los cuerpos del primer relato con la lluvia ácida que corroe e inunda el asentamiento precario en "Tutuca", el segundo capítulo compuesto en verso. Allí, las piedras ácidas que caen del cielo son violetas y el barro que brota desde el suelo como brea es violeta, asociando mediante el color estas materias con las de los cuerpos. Y, luego, el verdín de las paredes se vuelve flúor y debajo del violeta comienza a verse tierra amarilla, como el amarillo flúor de la corriente que atrae a Érica mientras bucea y que luego, a través de los indicios que introduce el tercer capítulo, sabremos que está intensamente relacionada con su "enfermedad".

A la experimentación material con los colores se superpone, en el poema, una intensificación del trabajo con las escalas (prefigurado en el funcionamiento sinecdótico del crucero): a la lluvia casi convertida en diluvio, le sigue algo que parece un huracán y, luego, el agua se convierte en corriente y arma olas, asemejándose a un tsunami, pero en proporción de sudestada. El encadenamiento de los versos posibilita el montaje de las dimensiones. Así, por un lado, el poema sitúa, territorializa (tanto geográfica como temáticamente): el barrio San Gabriel es, primero literal y luego metafóricamente, un basural. Entonces, en el momento del comienzo de la lluvia, es visto como el foco de la peste: el diluvio no es universal, parece solo afectar al barrio o propagarse desde allí; la brea que brota son los desechos que fluían bajo tierra, una acumulación de materia que se expone en esas vibraciones que tienden a querer ignorarse. Pero, a la vez, la magnitud de los desastres naturales que se narran se vuelve incongruente con el territorio al que se los constriñe y esto, sumado, a la operación con los colores nos lleva más allá de lo local, desterritorializando. La versificación del desastre, entonces, exhibe y exacerba los límites, a la vez que obliga a vislumbrar otras gradaciones.

Las temporalidades se configuran de manera similar. Por un lado, el poema precisa, ancla en la referencia histórica: la lluvia comienza un 14 de diciembre, una datación que, por cómo se la introduce, es imposible no relacionar linealmente con los acontecimientos que tuvieron lugar en Argentina en diciembre de 2001. Pero, a la vez, la falta de año favorece la des-historización, poniendo entre paréntesis los ejes que exigiría esa alusión: los colores nos sacan de la sucesión de las crisis nacionales, para entrar en la temporalidad que supone el final del planeta (Morton, 2018; Danowski y Viveiro de Castro, 2019). Esta implica otro modo de iteración, ya no el del suceder periódico, y otro modo de urgencia, que no es el de la inminencia: otras relaciones entre la acumulación cuantitativa y el salto cualitativo, que no pueden cifrarse en la idea de "estallido". La narradora alcanza a percibirlo: los nenes se divierten en la brea y no se sabe si "([...] tarde o temprano, / tarde o temprano" los va a matar y ella no puede dejar de pensar que, tal vez, las predicciones del puto Axel son ciertas "y este de verdad" es "el fin del mundo" (2021: 86).

Si el poema desarma la relación entre desastre natural y tiempo de emergencia, el tercer capítulo retoma el problema poniendo en jaque, explícitamente, desde su título, el tiempo propio de la revolución: "el mito de un instante radiante en el que parece como si todo comenzara de nuevo" (Safranski, 2017: s/p) y la consecuente aceleración que esta concepción impone en relación con lo que se figura como escasez de tiempo, propiciando la intervención audaz (Safranski, 2017: s/p). Lo que se va a explorar aquí es el suceder del final no en la radicalidad del acontecimiento sino en la degradación, entre el humo que asfixia la ciudad y la sedación de los psicofármacos, en un presente que se dilata y elude la datación. La posibilidad del desastre no instala la necesidad de "anticiparse en el tiempo" sino que hunde en la espera -la protagonista "Hace tiempo" que espera "la catástrofe" (2021: 128) y, sin embargo, eso solo desata el tic supersticioso- o bien, como el asesinato, es lo que ya ha acontecido y, sin embargo, no ha cambiado nada -"Algo de que ocurra lo peor y sin embargo todo siga igual" (2021: 111)-. Con ironía, así como se

sale del territorio nacional hacia Brasil en un viaje que no hace más que prolongar las condiciones preexistentes, se cancela en el pasado de la fotografía la imagen de Loli militando en las marchas con megáfono y *glitter*, y se proyecta la salida del capitalismo imaginada como utopía individual basada en el acople con el ritmo natural:

¿Qué revolución voy a hacer quedándome dormida? Ninguna, no me interesa, que el mundo siga dando vueltas en círculo, que se haga "la visstima-cocodrilo", yo voy a ocuparme de dejar de ser el horror. Voy a rodearme de animales, plantar árboles de fruta, cultivar el ritmo vegetal y esperar a que el sol haga lo suyo. (2021: 135) [cursivas en el original]

La manera en que se formula la utopía la vuelve "ridícula" (2021: 136). El "volver al útero del mundo" (2021: 136); el "Necesitamos creer que somos la papa y que el sol va a hacer lo suyo" no abren lo humano a un ritmo otro, sino que lo exponen a la sobresaturación acelerada de clichés con la que opera el relato: "La gente que elige algo en lo que creer, triunfa" (2021: 136). No obstante, en la exploración de esa superposición, hay un momento en el que la narración parece abrirse al umbral que se había esbozado en el punto cero. En una noche de insomnio, la protagonista va a la playa y se acuesta en la arena. Allí, desea "llenarse las venas de materia inerte" pero en cambio es la arena la que la engulle y su cuerpo se abre: "de su columna vertebral salen raíces negras que se ramifican rápidamente buscando agua" (2021: 145). Pero, nuevamente, el relato no se detiene en la metamorfosis vegetal, sino que hace actuar a la materia en estado líquido. El mar llama a la protagonista y es cuando sigue esas voces que su cuerpo comienza a deshacerse en capas, a desprenderse de una piel que ya es inútil. Se pasa del intento de devenir que queda casi atrapado en la metáfora a una relación diferente con la materia, que se sostiene sobre los flujos. La trama instala, entonces, el interrogante sobre eso que en el primer relato se nos había dado todos los indicios para pensar como "enfermedad". Los motivos se repiten y, en el posterior encuentro con Loli, reaparecen los colores. Hay en este punto un juego en los bordes de los géneros: el relato

de Loli se lee entre el delirio y una salida de los límites previos del capítulo, que, ahora, en este giro hacia el fantástico, se presentan como más o menos verosímiles. Pero no es por esta salida, o no es solo por esta salida (en la que la voz vuelve a hacerse presente y Loli cuenta su estadía en la isla) que se perturba lo que humanamente entendemos por enfermedad, sino antes bien por cómo vuelve a fundirse en la "alucinación" la experimentación con las diferentes materialidades. Los colores vuelven a componer el continuum: las venas de la materia que ahora adquiere la forma de la albina son violetas, la campera de avión que vuela es violeta y los objetos, al ser tocados por la lluvia, adquieren un tono violáceo. Dos son las preguntas que cierran entonces el capítulo. Primero, la que, a pesar de que se insiste autoreflexivamente en que lo que acontece no debería dejar moraleja, se explicita y se repite insistente: "¿Queremos continuar con la especie?". Pero, a la vez, otra que nos saca de los límites especistas: qué es eso que se expande y se muestra a través de la iteración del color, que "afecta" de manera similar a objetos y humanos (y que no puede concebirse simplemente como algo que agrede desde el exterior), en qué términos pensarlo, cómo aprehenderlo, si no nos dejamos tranquilizar por el salto al fantástico.

En este marco, el ensayo con las metamorfosis tanto de la materia como del relato, vuelve a cerrar imbricado con una tematización acerca del discurrir temporal: "todavía nada había empezado o, al revés ya todo había terminado" (2021: 148). De hecho, "¿Qué revolución vas a hacer quedándote dormida?" culmina con lo que se plantea como un nuevo "Reset". El capítulo 4, que vuelve sobre Axel ahora convertido en diablito de carnaval, y el 5, que pone en escena un diálogo becketteano que adquiere tonalidad de Apocalipsis, exacerban la tematización. En el tiempo extenso de la materia que constituye las voces —que introducen la posibilidad de una eternidad no teológica (2021: 164) pero que, sin embargo, evaden la duración a escala planetaria, por la falta de menciones explícitas al antes de la historia occidental— se reflexiona sobre el final y el desastre. Por un lado, la posibilidad de multiplicación, en la que se tensionan

la iteración y la variación mínima que particulariza. "Qué accidente" culmina cuando Lucila adquiere color violeta, comienza a rascarse, desprende partes de su cuerpo y es empujada por la montaña, retomando así el asesinato de Tarpeya en el punto o. En "Los solemnes o el infierno literal", su muerte es presentada, entonces, como el fracaso del intento repetido y frustrado de evadir el desastre que, sin embargo, ocurre. Se explicita la reiteración de finales y sus consecuencias: "Y, es así, no se termina nunca pero se va degradando. La próxima vez que lo intentes tal vez no haya nada. Tal vez todo sea negro y ni siquiera haya cuerpos, solo climas, temperaturas" (2021: 179). Si a la vez que repetidos estos finales no dejan de ser radicales, antes de la muerte, a la par de la respiración de la montaña, se da lugar a la imaginación de un final que ya no habilita "después", mostrando cómo se tensionan en torno al fin consumación radical/consumación absoluta, efectuación/eficacia (Didi Huberman, 2012): "Que de una vez haya un cuerpo para morir: el mundo. Que no se cuente ninguna historia, que no quede nada: saber lo que quiere decir que no quede nada" (2021: 169). En consonancia, la reaparición de la figura de Axel es utilizada para exponer la continuidad y la reiteración, pero, a la vez, en esta ocasión, abre el camino a la anulación del anclaje subjetivo: "este es un viaje hacia la indiferenciación" (2021: 159), nos dice una de las voces en nota al pie. Es cierto: la apelación a la idea de diálogo entre las voces las humaniza o, en la otra cara de la misma moneda, las diviniza. Pero estas no dejan, en el persistir del relato escrito, de intentar entrar en contacto con la afectividad de la materia (Bennet, 2022) a pesar, incluso, de las jerarquías que no pueden dejar de instalar.

La insistencia en la reflexión sobre el final, a la manera de los pensadores del capítulo I, se compone, así, como una forma muy singular de transponer a ese tiempo otro, en la urgencia generada por la aceleración de los acontecimientos, los tópicos propios del presente de la escritura signado por la expansión del SARS-CoV-2. Cuando una de las voces exclama "El fin del mundo ya pasó tantas veces que no se pueden contar" (2021: 183), no solo da cuenta de la persistencia

con que se ha conjugado "la crisis perpetua del capitalismo con la idea cristiana del fin de los tiempos" (Agamben, 2020: s/p) para capturar el presente, sino que también explicita cómo la sobresaturación de relatos sobre el fin del mundo (novelas pero también series y películas) son parte de esa lógica. ¿Cómo volver a contar? Los modos de la iteración, teñidos de "desvarío" (2021: 184), ponen en iaque cualquier linealidad articulada por la lógica causa-consecuencia, interviniendo así la unidireccionalidad de muchas de las reflexiones sociológicas y filosóficas sobre la última expansión pandémica de un virus. Pero, a la vez, eso no desarma el relato. La persistencia de la materia violeta y amarilla instala otra continuidad, que podría pensarse a través de la clásica figura del indicio, pero que tal vez convenga imaginar como otro tipo de profundidad, la de los estratos, para poder dar cuenta de cómo la escritura intenta entrar en contacto con "la vitalidad de la materia y los vívidos poderes de las formaciones materiales" (2021: 6) no mediante la animación de objetos sino a través de la exploración de los flujos singulares que abren estas corrientes subterráneas.

3. Después (del)

Imponer a la ficción la necesidad de "experimentación de otros mundos posibles" (AAVV, 2022) implica no solo volver un orden más preponderante que otro (el de la necesidad política y social sobre el del acontecimiento estético), un problema que tiene ya larga data, por ejemplo, en la historia del realismo y en la de la ciencia ficción (Jameson, 2005), sino también casi someterse a la lógica de lo obvio: la mayoría de los relatos que incluimos dentro de lo que aún hoy, con límites muy difusos, seguimos pensando como literatura, permiten, casi siempre, experimentar otros mundos. Pero la solución deja de ser tranquilizadora si problematizamos qué entendemos por "experimentar" y por "otros". Quedémonos por un momento en el camino que abre el segundo interrogante. En la emergencia, los futuros que imaginan Enriquez y Grossman no son estrictamente otros. En el

primero, las medidas excepcionales que impuso la expansión pandémica del Covid-19 se tematizan extremadas y repetidas casi en *loop*. En el segundo, las referencias se vuelven flagrantes, casi esperables, y hay algo de la reflexión articulada por las voces que repite eso que los pensadores hacen y de lo que el relato intenta distanciarse mediante el tono irónico. Ambas narraciones se detienen, a su vez, sobre la caída de las salidas posibles. Hay, sin embargo, una experiencia otra en ambos relatos: en el modo en que Enriquez extraña la vigilancia y la muerte; en la manera en que Grossman explora la puesta en flujo de las materialidades (del propio relato y de lo que "representa").

Hay, también, otra salida: la territorial. Ni en Enriquez y ni en Grossman hay movimientos regresivos a un desierto figurado como origen. No hay una ciudad amenazada por su ruralización ni por agentes externos que puedan pensarse en términos asociados a ese tipo de avance. No hay prefiguración de dicotomías que nos obliguen a movernos entre la civilización y la barbarie. Sobre todo, la novela de Grossman, por cómo construye el desplazamiento de sus personajes, abre otras geografías. Cuando la protagonista del tercer capítulo plantea la alternativa de "volver al pasado, volver al campo" (2001: 135), esa vuelta ha tensionado ya tantas temporalidades y tantos recorridos que resulta difícil anclarla en la historia nacional. Ahora bien, es innegable que, a la vez, este movimiento abre la puerta a otra territorialidad, la del virus, que impone y traspasa fronteras de formas diferentes al flujo del capital y que solicita otra definición de vida por la manera en que utiliza los cuerpos (Díaz, 2020). Retoma, además, otro pasado: el del higienismo, que es también, al igual que ciertas imágenes del espacio patrio, piedra angular en la construcción de los nacionalismos.

El "género alcanzó al futuro", sostiene Gonzalo Gossweiler en la entrevista colectiva que realizó Luciano Sáliche en abril de 2020, en donde, más allá de las valoraciones, distintxs escritorxs colocaban un corte en el presente y especulaban en torno a las derivas de la ciencia ficción cuando sus límites parecían diluirse de forma muy

peculiar en el "realismo" o la "investigación periodística" por la efectivización de los posibles. Hoy, la atención, exigida por las producciones de Enriquez y Grossman, a los ritmos (la lentitud abierta en la urgencia) y a los modos en que se prueba la tensión entre lo radical y lo absoluto propia de la figuración del final, parece multiplicar caminos de lectura. Multiplicación que se diversifica de esa lógica proyección-confirmación que se había vuelto tan enfática en la materialidad del contexto de escritura de estos futuros.

Bibliografía

AAVV. (2020a). Sopa de Wuhan. ASPO. AAVV. (2020b). La fiebre. ASPO. AAVV. (2022). "No future: repensar la política". Grupo de Debates Actuales de la Teoría Política Contemporánea, Universidad Nacional de Buenos Aires. Visita 22 de marzo de 2023 en http://teoriapoliticacontemporanea.blogspot. com/ Agamben, G. (2000). Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. Pre-textos. ___. (2006). Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida. Pre-Textos. ____. (2011). Desnudez. Adriana Hidalgo. __. (2020). ¿En qué punto estamos? La epidemia como política. Adriana Hidalgo. Bennet, J. (2022). Materia vibrante. Una ecología política de las cosas. Caja Negra. Berardi, Franco Bifo. (2020). El umbral. Crónicas y meditaciones. Tinta Limón. ___. (2018). Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva. Caja Negra. Catalin, M. y De Leone, L. (Comp.) (2020). Dossier "Imaginaciones territoriales para después del final (Argentina, siglo XXI)". Badebec. Revista del Centro de Teoría

- y Crítica Literaria. Vol. 10, N.º 19. Visita 22 de marzo de 2023 en https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/issue/view/21
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). ¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los medios y los fines. Caja negra.
- Deleuze, G. (1999). Conversaciones. 1972-1990. Pre-Textos.
- De Sousa Santos, B. (2020). La cruel pedagogía del virus. CLACSO.
- Diaz, J. (2020). "¿Quiénes somos lxs virus?". Antigona feminista, abril 8. Visita 22 de marzo de 2023 en https://antigonafeminista.wordpress.com/quienes-somos-lxs-virus/
- Didi-Huberman, G. (2009). La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Abada Editores.
- ______. (2012). Supervivencia de las luciérnagas. Abada Editores.
- Enriquez, M. (2020) "Edificio Mayor, piso diez". Página 12 cumple. 16 relatos de ficción sobre el mundo después de la pandemia, mayo 26.
- Gallego Cuiñas, A. (2020). "El feminismo gótico de Mariana Enriquez". *Latin American Literature Today*. Nº 14. Visita 22 de marzo de 2023 en https://latinamericanliteraturetoday. org/es/2020/05/gothic-feminism-mariana-enriquez-anagallego-cuinas/
- Giorgi, G. (2014). Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica. Eterna Cadencia.

- Goicochea, A. (2018) "Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enriquez". *Revista lindes*. N.º 15. Visita 22 de marzo de 2023 en https://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero15/nro15_art_GOICOCHEA.pdf
- Grossman, L. (2021). Acá empieza a deshacerse el cielo. Marciana.
- Hodgson, E. Marie. (2019). *Mariana Enriquez y el gótico urbano en Argentina*. Undergraduate Honors Thesis, University of Colorado Boulder. Visita 22 de marzo de 2023 en https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate_honors_theses/pc289koot
- Jameson, F. (2005). Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. Verso.
- Kunkel, B. (2008). "Dystopia and the End of Politics". Dissent. Fall. Visita 22 de marzo de 2023 en http://www.dissentmagazine.org/article/dystopia-and-the-end-of-politics.
- Kurlat Ares, S. (2017). "Entre la utopía y la distopía: política e ideología en el discurso crítico de la ciencia ficción". *Revista iberoamericana*. Vol. LXXXIII, Nº 259-260.
- Morton, T. (2018). Hiperobjetos: filosofía y ecología después del fin del mundo. Adriana Hidalgo Editora.
- Niebla, R. (2022). "Mariana Enriquez: Pareciera que la muerte hay que ocultarla". Entrevista a Mariana Enriquez. *Pikara magazine*. Junio 29. Visita 22 de marzo de 2023 en https://www.pikaramagazine.com/2022/06/parece-que-a-lamuerte-haya-que-ocultarla/.

- Pérez Gras, M. L. (coor.). (2020). Dossier "Nueva narrativa argentina especulativa/anticipatoria". *Estudios de Teoría Literaria*. Vol. 9, Nº 9. Visita 22 de marzo de 2023 en https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/issue/view/188/showToc.
- Puebla, P. (2021). "Yo no me caí del cielo. Lucila Grossman: una promesa que se hace realidad". Entrevista a Lucila Grossman. *Cuaderno Waldhuter*. Visita 22 de marzo de 2023 en https://cuadernowhr.com/2021/06/03/yo-no-me-cai-del-cielo/
- Reati, F. (2006). Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999). Biblos.
- Safranski, R. (2017) *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir.* Tusquets.
- Sáliche, L. (2020). "¿Es posible escribir ciencia ficción después del coronavirus?" Entrevista a Agustina Bazterrica, Martín Felipe Castagnet, Claudia Aboaf y Gonzalo Gossweiler. *Infobae Cultura*. Abril 26. Visita 22 de marzo de 2023 en https://www.infobae.com/cultura/2020/04/26/es-posible-escribir-ciencia-ficcion-despues-del-coronavirus/.
- Seifert, M. (2021). "El país de la selva: la bruja y el gótico mesopotámico en "Tela de araña" de Mariana Enriquez". *Cuadernos del CILHA*. Nº 34. Visita 22 de marzo de 2023 en https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/3781
- Semilla Durán, M. A. (2018). "Fantasmas del eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enriquez". *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*. Vol 3, Nº 20. Visita 22 de marzo de 2023 en https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3309
- Zizek, S. (2020). Pandemia. La covid-19 estremece al mundo. Anagrama.

La ola que arrasa. Desbordes del realismo regional

Mercedes Alonso UBA / UNA

No había que subestimar el cliché. (Craig, 2020: 113).

Ningún otro cielo (2017), de Sebastián Chilano, y Castillos (2020), de Santiago Craig, empiezan con una llegada. En la primera, una camioneta de la que un grupo de personas descarga un bulto atado con cuerdas. En la segunda, un matrimonio empieza sus vacaciones poniendo el dedo en un mapa de Google. Algo tiene que romper el orden, cambiar las cosas para que la historia se arme. Pero la coincidencia es más precisa. El cadáver y el destino de vacaciones presentan un tiempo y un espacio precisos:

Como el cadáver, el mes de marzo atraviesa La Caleta, lánguido, impuntual. Cada nuevo amanecer en ese barrio a orillas del mar es el contradictorio punto de encuentro que contiene por igual a los alumnos apáticos que bostezan en sus primeros días de clases y a los turistas rezagados que aprovechan las económicas ofertas de alojamiento para fin de temporada. [...] es el mes purgatorio, el mes que le permite a los habitantes de La Caleta vivir en una postergación indefinida. (Chilano, 2017: II)

Usaron Google Maps para elegir al azar entre cuatro o cinco balnearios que no conocían y les daban lo mismo. El dedo de Elvira tocó un lugar en la pantalla: Punta Rubia, una playa chica, apéndice de otra más grande que se llamaba La Pedrera. (Craig, 2020: 13)

La relación entre las novelas se arma con el lugar, el tiempo, el tipo de acontecimiento y el modo de contarlo; pueblos con playa que están ligeramente desplazados del mapa turístico –La Caleta y La Pedrera—;

el verano, pero no en pleno apogeo de la temporada –marzo, justo antes de carnaval–; hechos extraños o que se perciben como tales porque no se ajustan a la razón o al sentido común y, por lo tanto, desbordan el realismo.

La coincidencia entre la playa como espacio-tiempo y el modo narrativo no realista produce una serie de desplazamientos o rupturas que forman parte del efecto extraño de las dos novelas. Si las regiones son zonas del sistema literario, estas novelas desbordan las fronteras de la que, en principio, podría contenerlas. Las ciudades y pueblos con playa pueden entenderse como una región, según intenté demostrar en otro lugar (Alonso, 2022): un recorte espacial que incluye las prácticas económicas, sociales y culturales; un lugar de enunciación desde donde se construyen en simultáneo la literatura y el espacio. La playa es un margen del sistema literario, como todas las regiones de las literaturas de la Argentina, pero tiene la particularidad de que no se ajusta a la oposición entre el interior y el centro. A ese desplazamiento de la definición regional se suma la ruptura de la convención que limita los modos narrativos de las regiones al realismo¹.

Un tercer desplazamiento ocurre en la construcción del espacio regional. Todas las regiones aglomeran una diversidad compuesta de subregiones y de las diferentes posiciones enunciativas que transforman los espacios. La Caleta y La Pedrera comparten la marginalidad con respecto a los centros turísticos; son ese tipo de playa: menos estructura urbana y turística, menos población y turistas. Están, sin embargo, en diferentes países, lo que en este caso resulta significativo a pesar de que la delimitación regional, por definición, no respeta las fronteras nacionales². Uruguay, dice Waldegaray (2013), es un

I Sobre todo en las versiones más tradicionales del regionalismo, del realismo y de la crítica sobre ambos. Sin embargo, la narrativa de Saer, que ha servido tanto para repensar el regionalismo, se lee como renovación del realismo más que como su cuestionamiento. Ver Gramuglio (2017).

² El recorte es menor o mayor, cruza fronteras o agrupa porciones de diferentes inscripciones nacionales. Rama (2007) establece esto para las áreas culturales, que se asemejan a las regiones en este aspecto.

tópico de la literatura argentina; su representación está hecha de una serie de convenciones que van desde la aventura (Barrenechea, 2000 [1957]; Balderston, 2000; Villanueva, 2013) a la idealización que hace del país vecino una versión menor y más amable de la Argentina (Waldegaray, 2013; Chejfec, 2005). El lugar común está formado por el recorte y la posición enunciativa: el Uruguay de los porteños es una región de la literatura argentina.

Castillos vuelve extraños estos clichés desde la doble ruptura de los marcos regionalistas y realistas. La mirada de Ningún otro cielo, en cambio, está situada en el barrio con playa. La posición enunciativa es opuesta, pero el desmantelamiento de los clichés es simétrico; vista desde adentro, la playa es muy diferente del modelo turístico que establece Mar del Plata, la ciudad vecina que es un referente del imaginario dentro y fuera de la novela: "no hay turistas en La Caleta" (Chilano, 2017: 83).

La discusión de la organización del sistema, de sus modos narrativos, geografías literarias y convenciones de representación está presente en las novelas como efecto, pero también se incorpora a las tramas y a los intercambios entre personajes. La discusión es explícita. Me interesa plantear la construcción crítica como un diálogo en el que, desde diferentes posiciones enunciativas –desde la literatura, desde la crítica– se abre la interrogación sobre los bordes y desbordes del sistema literario. La playa es el espacio liminal convertido en región: el margen de la literatura argentina, de los géneros y de los modos de representación establecidos en los dos conjuntos.

Desborde: formas extrañas de la playa

Castillos empieza con una escena familiar: Elvira y Julián eligen el destino de las vacaciones de la familia en base al tópico de la literatura argentina: "Brasil no era una opción: el sambódromo, toda esa alegría traspirada" (Craig, 2020: 13), Uruguay "era a la vez igual y

diferente; era como reflejarse en un espejo abollado" (Craig, 2020: 17). Craig parte del lugar común, la imagen familiar, pero cambia el sentido de la categoría: lo extraño de la orilla de enfrente es el modo narrativo, más que su exotismo contenido o pintoresco. El carnaval es una ruptura previsible del orden –"Las fiestas cambiaban las costumbres de la gente", "las costumbres eran de todos los días y las fiestas eran sólo a veces" (Craig, 2020: 185)— que, en la imaginación de Julián, se enturbia y deforma la idea porteña sobre los urugua-yos: "Los tipos más tranquilos del mundo masticando cartílagos de poni, manoseando turistas y pegándoles trompadas a la chapa de un camión. Tiros de escopeta. Todo por el carnaval" (Craig, 2020: 68).

La presencia de lo que no corresponde recorre toda la novela como en esta yuxtaposición de dos convenciones irrenconciliables, el lugar común de la tranquilidad uruguaya y el desorden ritual del carnaval. La forma recurrente les interpone una zona oscura a los clichés de la playa soleada, banal y libre de acontecimientos que también es un lugar común y podría ser un tópico de la literatura argentina³. "La presencia de un aura oscura entre tanto día de sol, tanta piel expuesta y despreocupada" (Craig, 2020: 44); por ejemplo, los dos cincuentones comen churros mientras dicen cosas como "que él la quería muerta, que él quería que desapareciera" (Craig, 2020: 43) o la tormenta que acompaña y sostiene la tensión narrativa de toda la novela; "una oscuridad que crecía" (Craig, 2020: 95) en contra del día soleado, que es un cliché del verano. Lo inquietante es que no lo reemplaza, sino que lo enturbia: el "día de playa" sigue a pesar de ella, la gente baja a la playa "como si fueran las once de la mañana, como si hubiera sol. Es rarísimo" (Craig, 2020: 100).

La Caleta, en *Ningún otro cielo*, se integra a un mapa de la costa atlántica en el que figuran Santa Clara, Mar Chiquita y Mar de Cobo. La referencia principal, sin embargo, es Mar del Plata, "un pueblo turístico con salida al océano" (Chilano, 2017: 61) que funciona como

³ *La vida descalzo* (2006), de Alan Pauls, sería su bibliografía fundamental, aunque no lo plantee como tópico.

centro. La relación es de dependencia y de oposición. La economía del barrio gira en torno de los restos humanos: los muertos sobre los que El Flaco practica sus rituales y los dientes de turistas que junta Elías para venderle a un dentista de Mar del Plata, que a su vez se los vende a otros, como una metáfora del extractivismo turístico que aprovecha que "las personas se vuelven inútiles en sus vacaciones" (Chilano, 2017: 55).

La regionalidad del barrio es el lado oscuro de la postal; contradice el cliché y reformula la literatura de playa. La aparición del cuerpo, como en el gótico, revela algo que está oculto: la periferia, la playa sin balneario. La región se construye como cualquier otra. La economía precaria de La Caleta produce la organización social en la que El Flaco tiene más peso que Elías, pero ambos dependen del Obispo; las mujeres participan del circuito productivo desde un lugar subsidiario y los chicos andan en banda. Hay espacios enlazados y significados por los recorridos de los habitantes: los que pertenecen al barrio –la casa donde vive y trabaja El Flaco, la vereda donde habla con los otros y circulan las novedades, el almacén, La Iglesia, la playa– y los de afuera, que establecen sus límites –nada más lejos que Mar del Plata–.

Si los barrios son constructos literarios que cuestionan la homogeneidad de la ciudad, como sostiene Rolle (2010) sobre los de la literatura de Buenos Aires, la doble particularidad de La Caleta, una playa más gótica que realista, transforma cada elemento de la región. El espacio más característico define el modo narrativo con el que *Ningún otro cielo* se inscribe en la literatura de playa. La costa es el "margen del mundo", una orilla acorde a un barrio que vive de los desechos, donde se acumulan los desperdicios que arrastra el mar que "todo lo revuelve y lo mezcla, y del pasado puede traer un recuerdo a cara o cruz, un tesoro o la usual miseria" (Chilano, 2017: 67). Desde la posición enunciativa de los habitantes de La Caleta, el mar es algo diferente del que conocen los turistas, "ese mar frío, negro y revuelto" (Chilano, 2017: 11); desde su sistema de creencias, el "gran vacío no consagrado" (Chilano, 2017: 96).

Las dos novelas comparten otro tipo de escena que también es recurrente en la literatura de playa: la zambullida. En general, la escena consta de corridas gozosas, encuentros felices entre el cuerpo y el agua o el desafío de domar las olas, pasar la rompiente, controlar el frío. Las formas de entrar al mar en las novelas de Chilano y Craig son su reverso. En *Ningún otro cielo*, El Flaco se mete al mar para sacar a un ahogado:

[...] se zambulle cuando el agua le llega a la cintura. Ve algo. No sabe qué es pero hacia eso avanza. Lo rozan algas, mugre, dedos que quieren retenerlo. Los muertos siempre buscan compañía y se enfurecen cuando no la encuentran. (Chilano, 2017: 126)

En Castillos, Julián recuerda una anécdota de su amigo Gustavo:

[...] no había ruido y nunca se había sentido tan solo. [...] Decía que el mar se había hecho sólido de golpe, todo blanco por la luna cubierta de nubes, que la tormenta desde arriba, a lo lejos, lo había callado, lo había vuelto otra cosa. Una cosa viva. Luchaba contra el mar vivo, Gustavo, pero el mar, quieto y todo, no lo devolvía. Lo dejaba flotar, no lo hundía, y, de a sorbos, iba alejándolo de la costa. (Craig, 2020: 39)

Las zambullidas muestran lo que se oculta a la mirada turística, hacen aparecer un mar que actúa como una fuerza inexplicable y ponen en entredicho las convenciones de representación y la narrativa de playa como categoría.

Extrañamientos: playa, región, género

Como reflexión sobre la anécdota anterior, Julián plantea una contradicción que define el modo narrativo de la novela: "había sido oscura la charla [...] pero en ese momento Julián la había escuchado como se escucha un cuento. Un cuento sobre el mar" (Craig, 2020: 40).

"Cuentos oscuros sobre el mar" podría ser la categoría que abarcara las dos novelas. La oscuridad remite a la narrativa de género: el gótico, el fantástico, el policial tienen sus formas de negrura. Ningún otro cielo y Castillos se pueden pensar en relación con los primeros dos, entendidos como modos antes que como géneros bien delimitados, como lo hacen Amícola (2003) con el gótico y Jackson (1986) con el fantástico. Además, el mar es un ámbito característico del gótico, al punto de que se lo ha hecho objeto de una categoría propia, el gótico submarino (Cohen, 2014; 2017) o náutico (Alder, 2016). Los espacios que consideran estas autoras, sin embargo, están lejos de la playa, en las profundidades o mar adentro. Las novelas de Craig y Chilano desordenan también esta asociación de modos y espacios narrativos: el mar que llega a las costas también puede ser oscuro, gótico, a pesar de su supuesta familiaridad y banalidad.

Castillos usa otra categoría para lo que pasa en La Pedrera: "Todo era raro. Otra vez raro, inclasificable" (Craig, 2020: 189). La novela ofrece los conceptos con que se define. Los argumentos que imagina Julián para sus cuentos introducen la reflexión metaliteraria; Julián teoriza a medida que lee y cita El cine según Hitchcock, la entrevista hecha por Truffaut al director que es una teoría del suspense. La presencia del libro contradice el cliché de las lecturas de playa. Las novelas que elige Elvira parecen más convencionales, pero ella se distrae de sus tramas y, en cambio, se dedica a escribir sus propias historias en los márgenes. Castillos es eso que se arma en estas actividades de Julián y Elvira: una escritura al margen de la literatura de playa, que la desborda sin anularla y que se piensa mientras se escribe; hace su propia teoría, como Hitchcock en el libro de Truffaut.

Para Julián, "raro" es una "palabra insulsa" (Craig, 2020: 189) que no significa nada, pero que usa todo el tiempo. "Raro" también es una de las formas que Mark Fisher (2018) incluye dentro de lo extraño, el modo narrativo y de percepción con el que cuestiona lo siniestro tal

como lo formula Freud⁴. Mientras que su teoría supone la asimilación de las disrupciones del orden doméstico, lo extraño permanece siempre afuera. Lo raro y lo espeluznante, sus dos formas posibles, no se oponen, sino que funcionan como polos entre los que existen zonas de ambigüedad e incluso de interacción. Lo raro le da nombre a la sensación de algo que no debería estar ahí, una perturbación por exceso; lo espeluznante se refiere a formas inquietantes de la ausencia – ausencia de presencia y presencia de una ausencia, dice Fisher: la falta, la desaparición, el vacío, la acción de agentes invisibles.

Desde la ficción, Julián hace su propia teoría con las mismas categorías. Uruguay es "raro", las cosas pasan "extrañas y sencillas, siniestras" (Craig, 2020: 164). La elaboración teórica no está modelada por Freud ni por Fisher ni por las teorías del fantástico con las que también discute, sino por la reflexión sobre el cine. "Hitchcock y Truffaut mencionan un concepto freudiano. No lo nombraban como lo nombraba Freud, pero hablaban de lo mismo" (Craig, 2020: 157). En *Castillos* hasta la teoría está desplazada, como los lugares comunes sobre Uruguay, la playa, la región; fuera de lugar: integrada a la ficción, modelada por el cine y aplicada a materiales menos prestigiosos, que son el terreno común en el que padres, hijos y lectores disputan la interpretación de lo indeterminado:

En *Scooby Doo* siempre aparecían monstruos y fantasmas que aterrorizaban a un pueblo y que, después de un rato, se revelaban artilugios y disfraces humanos. Las luces y los ruidos de la noche, eso que los había despertado, a Elvira y a Julián les habían sonado familiares al principio. Eran linternas, eran disparos, eran perros. Eran luces y ruidos de la noche. Para Sofía habían sido fantasmas que después se convirtieron en gente; para ellos, todo lo contrario. (Craig, 2020: 165)

⁴ Esto lo diferencia de la definición de Todorov, que pone lo extraño a la par de lo siniestro. Es llamativo, por otra parte, que Fisher no tenga en cuenta ninguna de las teorías del fantástico en la elaboración de sus conceptos.

Los padres experimentan un fantástico contenido, de ruptura de la cotidianeidad, cercano a la tradición rioplatense, mientras que los hijos participan del imaginario más concreto y desbocado de la cultura de masas.

Solo los adultos especulan sobre las categorías. Elvira, que no lee a Truffaut, piensa que "Lo que hacía que fuera tan siniestro y ridículo todo eran los detalles" (Craig, 2020:32). Julián define los detalles como "lo que hace que una cosa sea distinta de otra" (Craig, 2020: 32). Raro, extraño, siniestro es lo que aparece bajo la superficie del cliché, en la ficción o en la vida cotidiana, cuando se presta atención a lo sutil, lo pequeño o disimulado. Por ejemplo, a la gente de Valizas: "Vistos en detalle, a todos les faltaba algún diente, ninguno sonreía, a todos les brillaba la luz amarilla del sol en los ojos" (Craig, 2020: 87).

Al principio de la novela, Julián establece el horizonte de expectativas para sus ficciones y comienza: "Quería escribir un cuento que provocara ese extrañamiento sencillo de *La dimensión desconocida* o de los cuentos de Ray Bradbury" (Craig, 2020: 12). "Sencillo" y "extraño" son los atributos de Uruguay, por lo que el paralelo es claro. Además, está reforzado por las coincidencias temáticas, como en los dos argumentos que imagina sobre las vacaciones:

La historia de una pareja que llega a su casa de vacaciones y advierte que, mientras está dentro de la casa, el tiempo se para. Literalmente, para ellos y para el resto del mundo. Se queda ahí y los deja siempre iguales a sí mismos, sin evolución ni decadencia, iguales. O mejor, una familia que pierde a uno de sus hijos en el mar y se comporta como si no hubiera pasado nada. (Craig, 2020: 35)

Los hechos no coinciden con los que vive su propia familia en La Pedrera, pero comparten componentes: la casa de vacaciones, el mar, la familia, el tiempo enrarecido. Nadie desaparece en *Castillos*. Sin embargo, la sustracción –una suerte de ausencia de la ausencia en el hecho de que no se reconozca la falta del hijo– se convierte en el

robo que altera el plan de vacaciones y, sobre todo, la experiencia del tiempo. Julián procesa sus experiencias a través de la escritura. De un modo más directo, el mismo episodio produce el argumento de un cuento sobre:

[...] alguien que se va llevando todo, hasta que un día, cuando ya se acabaron las cosas, se lleva a la familia. Primero a los chicos y después a los padres. De uno en uno. Un robo perfecto, entero, una desaparición completa que no deja rastros. (Craig, 2020: 113)

Los cuentos producen el "extrañamiento sencillo" que se propone Julián. Sin embargo, la perspectiva no afecta solo a la ficción, sino a la interpretación de lo que pasa. Cuando los vecinos les dicen "Que ellos habían traído el sol" porque nunca había estado tan lindo, la respuesta de los padres es "un misticismo súbito" y, la de los hijos, "la literalidad [...] El mismo sol, lo habían traído y ahí estaba. No había misterio" (Craig, 2020: 37). Unos y otros procesan la experiencia con diferentes marcos teóricos. El desacuerdo entre padres e hijos no produce la vacilación entre una interpretación realista y otra no realista que plantea Todorov y retoma Jackson, sino la problematización que le opone Barrenechea (1972): las dos son posibles, lo que vuelve incierta la categoría de realidad.

La conceptualización de las irrupciones en la vida cotidiana remite al planteo que hace Cortázar en "El sentimiento de lo fantástico" (1982), que aplica la categoría indistintamente dentro y fuera de la ficción. Como lo extraño de Fisher, lo fantástico es un modo de percepción además de un modo de la narrativa de ficción. Su forma más evidente está en la anécdota de Julián sobre su encuentro con un chico "retardado" que transforma la cena de Navidad:

[...] había visto a sus familiares, el mantel blanco y las velas, la abundancia de ensaladas y copas y gaseosas, sus regalos y las chispas intermitentes que prendían los petardos, la sirena de los bomberos, la hora dictada por la mujer robot del 113 y los brazos

estirados para abrazarse y brindar y no había podido agarrarse de nada para apagar la impresión de que el destino era algo que estaba ahí, que palpitaba. (Craig, 2020: 50-51)

La demora en la enumeración de detalles cotidianos refuerza la ruptura del orden que construyen, aunque no haya ningún cambio más que perceptivo. El efecto fantástico está más allá de lo que dice Cortázar; no solo aparece en lo cotidiano, sino que está hecho con sus mismos elementos. En un texto sobre Marcelo Cohen, Bradford (2022) extiende esta particularidad a la literatura argentina contemporánea y agrega que la narrativa asume la tarea de interpretar y explicar lo fantástico por la dificultad que tiene la teoría para hacerlo. *Castillos* pone los dos desplazamientos en continuidad: lo fantástico pasa de la teoría a la ficción y de la ficción a lo cotidiano. No se trata de aplicarle todas las teorías a la novela, sino de hacer visible su marco teórico.

Vuelvo sobre Fisher, que es la teoría que falta en lo anterior. Lo extraño permite pensar la ficción y la vida cotidiana, así como sus formas de articulación. Camilo, uno de los hijos de Julián, ve una luciérnaga por primera vez y pregunta si es de verdad; ni él ni su hermana aceptan que la luna pueda verse de día, junto con el sol, aunque la estén viendo. Las respuestas de los padres definen el modo extraño y su uso en la novela: "en el mundo había también esas cosas" (Craig, 2020: 72), "era bueno saber que, a veces, las cosas que no pasaban nunca, pasaban" (Craig, 2020: 134); también lo contrario: "A veces uno ve cosas que no hay" (Craig, 2020: 137).

Ningún otro cielo discute las categorías desde la práctica. La afirmación de que "nadie le va a prestar demasiada atención al ahogado. [...] Los muertos en Mar del Plata sí importan, los de La Caleta no" (Chilano, 2017: 83) resume la especificidad de la novela dentro de la literatura de playa. La regionalidad barrial anula el escándalo fuera de temporada, que la aproximaría a *Cámara Gesell* (2012), de Saccomanno, y a *Puras mentiras* (2001), de Forn; la aparición de un muerto no produce una trama policial, frecuente en ese corpus desde

el clásico *Los que aman, odian* (1946), de Bioy Casares y Silvina Ocampo, porque lo que importa es la gestión de los restos más que su producción. *Ningún otro cielo* participa de la literatura de playa desde el gótico. Su límite cercano es la variante urbana o barrial como forma enrarecida de representar la miseria social—diferente del realismo, el costumbrismo y el grotesco—⁵. La novela define disimuladamente su modo narrativo a través de la zapatilla que los chicos le roban al muerto: "no está embarrada: tiene manchas de sangre" (Chilano, 2017: 20).

El modo transforma la oposición recurrente entre locales y turistas o entre locales y trabajadores estacionales: si estos son "golondrinas", los que viven ahí todo el año son "cuervos" que se quedan a "soportar el invierno haciendo equilibrio en las cruces del cementerio" (Chilano, 2017: 12). La novela se encuadra: los cuervos rondan la muerte, son negros, recuerdan al poema de Poe; son un tópico y una zona de la literatura, como los albatros que aparecen en la playa hacia el final, sobre los que El Flaco llama la atención cuando corrige a Selva, la viuda del muerto: "No son gaviotas, son albatros" (Craig, 2020: 147). La diferencia, que él dice desconocer, es literaria: son los de *La balada del viejo marinero* (1798), de Coleridge, que encabeza la apropiación romántica del mar, y el que Baudelaire asemeja al poeta en "El albatros" (*Las flores del mal*, 1857). La tradición literaria no excluye la regionalidad: los pájaros son la fauna local, por eso El Flaco puede corregir a Selva, que viene de afuera.

La Caleta tiene formas propias, regionales, del horror. Uno de los rituales es la construcción de "homúnculos" en la arena, destinados a recibir las almas de los muertos:

[...] una silueta perfecta elevada unos cinco centímetros sobre el resto de la arena. [...] lo que perturbó a Nicolás fue la imposibilidad de la cara. La cabeza era una masa de arena uniforme donde no

⁵ Por ejemplo, el que puede encontrarse en la zona de la literatura de Mariana Enriquez que comprende *Cómo desaparecer completamente* (2004) y cuentos como "El carrito" (*Los peligros de fumar en la cama*, 2009).

había ninguna hendidura, ni para la boca, los ojos o la nariz. No había un relieve para orejas ni pelo ni cejas. Y eso era lo más perturbador: ni un atisbo de humanidad convertían al monstruo en posible. No era real, pero sí sería material de pesadillas futuras. (Chilano, 2017: 71)

El homúnculo tiene una tradición teórica además de literaria: el cuento de E.T.A. Hoffman "El hombre de arena" (1817), el uso de él que hace Freud en "Lo siniestro" (1919) y el que a su vez hacen de este concepto las teorías del fantástico. Lo que destacan las lecturas, de Freud en adelante, es la importancia de los procedimientos: lo siniestro, fantástico o extraño no son los temas sino su forma de presentarse o representarse. El cuento de Hoffman pone en juego los sistemas de creencias: Nataniel –el niño– cree en la existencia real del personaje, mientras que su madre y su nodriza le ofrecen explicaciones diversas y contradictorias entre sí. El modo narrativo plantea el problema de las interpretaciones, de Hoffman a Chilano y Craig, con un punto de condensación notable en la teoría con que Barrenechea (1972) cuestiona a Todorov: el "sentido problemático" (Barrenechea, 1972: 396) de la subversión del orden racional.

El problema adquiere una flexión particular en cada texto. Así como Hoffman toma su hombre de arena del folclore celta, *Ningún otro cielo* regionaliza al monstruo. El castigo que recibe y el daño que causa son específicos de la costa: "sufrir el viento y el roce de la piel de los turistas, mojarse mil veces y morir aplastado por los cuerpos de los veraneantes o ensartado por las sombrillas", "azotar a las personas y alejarlas de la playa y del mar" (Chilano, 2017:71-72). El procedimiento es semejante al de los albatros; *Ningún otro cielo* define el gótico del barrio junto al mar a través de referencias literarias antes que teóricas. Como *Castillos*, aporta los materiales que delimitan su modo narrativo.

Categorías en conflicto

Fisher define lo espeluznante a partir de "Los pájaros", el cuento de Daphne du Maurier. El comportamiento de las aves amenaza las estructuras que dan sentido al mundo. Hasta ahí, podría ser raro. Lo que distingue lo espeluznante es la fuerza que gobierna los hechos "que no debería estar ahí": los animales no deberían tener voluntad. Castillos, que quizás tenga más afinidad con la película de Hitchcock, su referente en la discusión sobre modos narrativos, arma otra escena con pájaros: "El ruido de la tormenta se concentraba en el techo: bandadas de pájaros lanzados en picada. No cayéndose, arremetiendo sólidos y convencidos; chocando" (Craig, 2020: 102). La caída de la lluvia "en picada" no es voluntaria, pero la imagen de los pájaros transmite una idea de determinación que la vuelve espeluznante porque es incomprensible.

Los desbordes de la naturaleza que no puede explicarse ni controlarse se enmarcan en otra categoría estética, que es lo sublime. En Castillos, la tormenta, que es uno de los objetos privilegiados de su tradición de representación, se enrarece: "En el cielo explotaban destellos eléctricos, truenos sostenidos que parecían inflar el diafragma de un monstruo" (Craig, 2020: 99), "La tormenta y el mar mezclados parecían el ruido de un motor encendido. El motor de un tanque, de una usina nuclear, de algo peligroso y gigantesco" (Craig, 2020: 102). La atención se desplaza de la contemplación de la naturaleza a su impacto en la cotidianeidad, de lo sublime a lo extraño. La tormenta tira abajo la antena y deja a toda la zona sin cable ni teléfono ni radio ni internet. En el mismo momento, a la familia le roban los teléfonos y las billeteras. El robo es raro porque no se puede explicar, no hay manera de que alguien haya entrado a la casa sin abrir más que un agujero diminuto en el mosquitero. La novela usa el término para definir el efecto combinado de los dos episodios: "No tener teléfono era raro, no poder mandar un mensaje, no saber" (Craig, 2020: 125).

La familia queda varada sin plata ni documentos, a la espera de una resolución policial que se demora. "En esos primeros días, el tiempo pasó raro" (Craig, 2020: 137), como si la novela extendiera el "tiempo de esta incertidumbre", que es el único momento fantástico de acuerdo con Todorov (2006: 24), para abarcar todo el tiempo narrativo, incluso los de mayor cotidianeidad. Castillos interviene sobre las teorías del género. Por un lado, refuerza la importancia del contexto cotidiano en el que se produce la ruptura, sobre el que son enfáticos Barrenechea y Fisher. Julián lo hace explícito: "ese relleno familiar en el que ellos [Hitchcock y Truffaut] iban dosificando lo sorprendente o lo escabroso" (Craig, 2020: 187). La novela subraya el realismo con los clichés exageradamente reconocibles. A la vez, introduce una variación porque también exagera las irrupciones, que se vuelven parte del cliché: es propio de Uruguay ser raro o siniestro; forma parte del tópico y de su tradición de representación desde los "prodigios discretos" que Villanueva (2013) le atribuye al país que construye Borges. Sin embargo, no se integran a lo normal o familiar porque siguen produciendo rupturas; no se aplacan de manera tranquilizadora -que es el reclamo de Fisher a Freud- ni se pasan al maravilloso -lo que pasaría si se usa la categoría estrecha de Todorov-.

La doble exageración sostiene la ambigüedad y la incertidumbre sobre lo real; sobre todo porque lo que no se exagera es la naturaleza de las irrupciones, que están siempre ligeramente corridas de lo normal, pero no son "nada del otro mundo", en todos sus sentidos. La operación se puede delinear en torno a la "versión local" (Craig, 2020: 148) de "Ob-La-Di, Ob-La-Da" de Los Beatles que funciona como *leit motiv*. Hay cuatro cosas fuera de lugar en la canción. En primer lugar, el orden temporal: según la encargada de la fiambrería, "había estado siempre", incluso antes del disco original. En segundo lugar, la charla sobre la canción con la empleada de la fiambrería, que a Julián le parece "extraña" porque debería ser sobre temas "más cotidianos" (Craig, 2020: 148). En tercer lugar, que la canción tenga un reverso oscuro: "Helter Skelter", que es del mismo disco. Por último, que sea una "versión local" que distorsiona el original al que anticipa y desconoce.

Las cuatro definen el modo narrativo de Castillos: la imbricación de lo raro en el orden cotidiano que se enrarece y muestra su lado oscuro y la apropiación local de formas y materiales de procedencias diversas: Bradbury o Hitchcock en el Río de la Plata, junto con Borges, o, según la definición de Elvira de lo extraño uruguayo, "Lewis Carrol en ojotas" (Craig, 2020: 157); lo raro de Fisher y el fantástico de Barrenechea. Castillos también es rara porque hace aparecer la reflexión teórica donde no corresponde; no solo discute las categorías, sino su distribución regional y en los géneros: hace teoría desde la literatura argentina. Para Fisher (2018: 15), lo raro es "una señal de que estamos en presencia de algo nuevo. [...] de que los conceptos y marcos que hemos empleado anteriormente se han quedado obsoletos"; no solo los que sirven para pensar la realidad y nuestra percepción, sino también la literatura. Lo raro es una forma del acontecimiento, una sensibilidad, un género y, en la novela de Craig, la reivindicación del derecho a todos los materiales para narrar la región de playa.

A partir de esta redefinición, *Ningún otro cielo* podría ser un gótico en ojotas; las que se calza El Flaco antes de entrar a la sala donde se hace el ritual con los muertos, las mismas que usan todos en la playa: turistas y locales, golondrinas, cuervos o buitres. La novela funciona como el Cristo pintado en la pared de la casa de Elías en el que lo que está "mal hecho" –parece que el pelo fueran anteojos de sol sobre la cabeza– lo hace "auténtico" y "original" (Chilano, 2017: 104 y 105). El gótico del barrio junto al mar, como la religiosidad que practican en La Caleta, es una forma sincrética; el lado B de la playa turística y de la liturgia católica. Lo extraño es la coexistencia de la solemnidad ritual con la cotidianeidad del pueblo, como resalta El Flaco: "¿no me ven en la puerta de mi casa día tras día tomando cerveza y esperando que me traigan un muerto? ¿Se creerán en serio que soy un santo?" (Chilano, 2017: 46).

Acá, como en *Castillos*, lo cotidiano y lo extraño no solo coexisten, sino que intercambian. Los rituales se practican en la cocina de la casa de El Flaco y María; la pava se pone al fuego para el mate o para

el agua con que esterilizan el instrumental. La superposición es un problema: "[...] tampoco es fácil sentarse a desayunar a la mañana siguiente en el mismo lugar donde un muerto fue cosido para retener su alma entre los órganos" (Chilano, 2017: 63). Hay una cuestión práctica que María resuelve con lavandina y agua bendita y otra que tiene que ver con las creencias. Como en la novela de Craig o en "El hombre de arena", existen varias interpretaciones para cada hecho. Hay quienes practican rituales y hay quienes ponen en duda la magia, como Esteban, que dice que "[l]a magia no existe" (Chilano, 2017: 28) y no le contesta a Sabrina cuando le pregunta cómo puede saberlo. El desajuste, la ruptura que define los géneros del fantástico y lo extraño, se produce porque cada postura cuestiona a las otras sin anularlas; no son opciones, no hay decisión posible porque el problema es lo que se entiende como realidad.

Con los términos que usa Fisher, lo raro es el regionalismo no realista de playa; lo espeluznante, que la clave para dar cuenta de la región sea lo que no se ve, la aparición de lo que no debería estar ahí: lo que pasa fuera de temporada, el suburbio, las otras formas de narrar la región. Estos modos playeros de lo extraño, "cuentos oscuros sobre el mar", impactan en dos problemas de la relación entre literatura y región. Por un lado, redefinen las posibilidades del recorte. La Caleta es un barrio; su centro no es Buenos Aires, sino Mar del Plata; no está en el interior, sino en la costa. Castillos está en otro país, en un "exterior", que tiene su propio conjunto de convenciones de representación. Por otro lado, amplían las posibilidades poéticas regionales; desbordan el realismo ya no por su ampliación -como podía ser el caso de los "nuevos regionalismos"-, sino por su ruptura. Los modos narrativos regionales de las novelas de Craig y Chilano operan como el monstruo según las tesis de Jeffrey Jerome Cohen (1996): "híbridos perturbadores" que resisten a la categorización y nos obligan a preguntarnos cómo percibimos el mundo, que en este caso es la playa, y cómo representamos lo que intentamos ordenar: la regionalidad extraña, monstruosa, perturba los bordes que organizan las literaturas de la Argentina.

Bibliografía

- Alder, E. (2016). "Dracula's Gothic Ship". *Irish Journal of Gothic and Horror Studies* N°15. Vista del 3 de marzo de 2023 en: https://irishgothichorror.files.wordpress.com/2017/08/issue15-emilyalder-draculasgothicship.pdf
- Alonso, M. (2022). "Regionalismo de balneario. Discusión sobre los términos y los espacios de las literaturas de la argentina". XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina. "Estéticas corpo-políticas". Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy. San Salvador de Jujuy-Tilcara, 28 de septiembre al 1 de octubre de 2022.
- Balderston, D. (2000). "Gauchos y *gaúchos*. Excursiones a la frontera uruguayo-brasileira". En *Borges: realidades y simulacros*. Biblos. pp. 77-93.
- Barrenechea, A. M. (1972). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)". *Iberoamericana* Vol. XXXVIII Nº 80 (391-403).
- ______2000 [1957]. La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos. Del Cifrado.
- Bradford, M. L. (2022). "La resistencia a la teoría en los textos sobre el fantástico. El caso de Marcelo Cohen". *Estudios de Teoría Literaria* Vol. 11 N°26 (164-173). Vista del 10 de marzo de 2023 en: https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/5436

- Chejfec, S. (2005). "La parte por el todo. Alegato oriental". En *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado.* Norma. pp. 35-42.
- Chilano, S. (2017). Ningún otro cielo. Letra Sudaca.
- Cohen, M. (2017). "The gothic imagination: from castle to shipwreck". Conferencia. Georgia Tech. Vista del 3 de marzo de 2023 en: https://mediaspace.gatech.edu/media/2_arch_cohen/i_bz95lnht
- Cohen, J. J. (2006) [1996]. "Monster Culture (Seven Theses)". En J. J. Cohen (ed.). *Monster Theory: Reading Culture* (pp.3-25). University of Minnesota Press.
- Craig, S. (2020). Castillos. Entropía.
- Fisher, M. (2018). Lo raro y lo espeluznante. Alpha Decay.
- Gramuglio, M. T. (2017). El lugar de Saer: sobre una poética de la narración: 1969-2014. Editorial Municipal de Rosario.
- Pauls, A. (2006). La vida descalzo. Sudamericana.
- Rama, Á. (2007). Transculturación narrativa en América Latina. El Andariego.
- Rolle, C. (2010). "El regionalismo urbano en la literatura bonaerense del Siglo XXI". El hilo de la fábula Año 8 Nº10 (27-36). DOI 10.14409/hf.vii10.1944.
- Todorov, Tzvetan (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós.

- Villanueva, G. (2013). "El Uruguay de Borges: un justo vaivén de la aproximación y de la distancia". En *Cuadernos LIRICO* N°8. DOI: 10.4000/lirico.907
- Waldegaray, M. I. (2013). "Travesías literarias entre dos orillas". En *Cuadernos LIRICO* Nº8. DOI: 10.4000/lirico.1033

Este realismo ya no está disponible

Matías Lemo Universidad del Salvador

La comprensión equivale a un crimen. "La literatura y el derecho a la muerte", Maurice Blanchot (2010).

El realismo en la crítica actual: estado de la cuestión

El concepto 'realismo' ha producido debates y discusiones académicos que todavía no concluyeron; por el contrario, tienen más vigencia que nunca. Por este motivo, proponemos un recorrido sobre algunos hitos al respecto para, posteriormente, abordar la lectura de *Esta historia ya no está disponible* (2022), de Pedro Mairal, de acuerdo con la premisa de que se trata de un ejemplo posible, entre tantos otros, que problematiza aquella categoría.

Como punto de partida, diremos que siempre existió la tentación de interpretar obras a partir de la vida de sus creadores, mediante la ilusión de la referencialidad mimética del lenguaje. Desde este posicionamiento, muchas y muchos sostienen que la materia discursiva de *Las malas* (2019), de Camila Sosa Villada; de *El azul de las abejas* (2023), de Laura Alcoba; o inclusive de *Filósofa punk. Una memoria* (2019), de Esther Díaz, es más "verdadera" que la de otros textos por su aparente valor de vivencia concreta (o podríamos decir filiación a la "autobiografía", con su correspondiente etiqueta de mercado), obstando la propiedad transfiguradora de los procesos literarios.

Asimismo, encontramos que una parte de la crítica reflexiona sobre un presunto giro de la literatura argentina contemporánea hacia el "espacio biográfico" (Arfuch, 2002): busca ir más allá de la noción de 'reflejo', aunque, en ocasiones, se detiene en el conteo de referencias en torno a episodios extratextuales, como sucede con algunas lecturas de *Todos éramos hijos* (2014), de María Rosa Lojo; o de obras de Sergio Chejfec, como *Mis dos mundos* (2008); *Crianzas* (2016), de Susy Shock; *Lanús* (2008), de Sergio Olguín; *Botánica sentimental* (2022), de Mercedes Araujo; y la lista podría extenderse sin fin, con ejemplos de aquella pertenencia a dicho espacio y, a su vez, al prisma realista.

También, desde esa perspectiva, se reciben, aunque ya no en sintonía autobiográfica/biográfica/documentalista, pero sí realista, novelas de Sergio Bizzio –*Rabia* (2004), *Era el cielo* (2007) o *Realidad* (2009)–; de Gustavo Ferreyra –*Vértice* (2004)–; de Gabriela Massuh –*La intemperie* (2017)–; de Hernán Ronsino –*Glaxo* (2009)–; de Federico Falco –*Los llanos* (2020)– y de Julián López –*Una muchacha muy bella* (2013)–. Asimismo, se interpretan de este modo crónicas como las de Cristian Alarcón, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003) y *Si me querés quereme transa* (2010); o de Leila Guerriero, como *Opus Gelber. Retrato de un pianista* (2019), por citar solo algunas.

Las investigadoras Sandra Contreras (2006) y Sonia Jostic (2014; 2015) interpretan, desde una pista realista –conscientes del riesgo de imprecisión metodológica que podría conllevar el uso excesivo de este concepto–, en el primer caso, la obra de César Aira, un autoproclamado discípulo de Lukács; en el segundo caso, de acuerdo con una "poética del exceso", obras como *Dame pelota* (2009), de Dalia Rosetti; *Santería* (2008) y otras producciones de Leonardo Oyola; o *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara.

"En lo que va del siglo, el discurso de la crítica académica viene señalando en la literatura argentina un retorno del realismo", sostiene Beatriz Vignoli (2018: s. p.). Estudiosa de Contreras, agrega que pareciera haber cierto "hartazgo" de los "derrapes" hacia lo inverosímil

y otros ejercicios posmodernos: "Ni Aira ni Cucurto gozan ya del interés que suscitaron". Y agrega que no se sabe si "existe un nuevo realismo, pero lo que se lee es un nuevo gusto, favorable a realismos descriptivos (antes que narrativos) afines al esplín de la poesía objetivista o a la prosa fenomenológica de Juan José Saer" (2018: s. p.).

Así queda en evidencia la tensión entre dos concepciones de literatura: la que la entiende como reflejo y la que la entiende como invención de un mundo a través del lenguaje. Es decir, una dicotomía aparente entre una lectura del arte a partir del realismo como pauta estética, que tendría como fin reproducir una esencia histórica objetiva, por un lado; y una lectura del arte que consideraría las posibilidades de la creación para criticar y/o negar el statu quo, construyendo y anticipando otros modos de relación social y permitiendo ir más allá del reconocimiento de lo meramente extratextual.

Si esta polarización tuviera lugar tal como la exponemos, subyacerían en ella las antiguas ideas de obra literaria como sistema formalista, de un lado, y como estructura, a la manera de Bourdieu, según su concepto de *habitus*, del otro. Sin embargo, Contreras (2018) no deja de encontrar casos especiales; es el de Eduardo Muslip, por ejemplo, quien, a partir de un descriptivismo minimalista, da con una posibilidad de representación de una realidad carente de sentido, sin necesidad de desembocar en un "desvío hacia lo absurdo", una estrategia narrativa para sortear aquella polarización.

Ahora bien, tanto como si en el realismo fuera efectivamente insoslayable lo referido como si no, se torna fundamental el punto de vista ideológico desde donde se representa el mundo, lo que llevaría la cuestión hacia los límites de la política. En el ensayo que opera como introducción a *En torno al realismo y otros ensayos* (2018), "Derivas rancerianas hacia lo real", Contreras culmina con esta cita de "Políticas de la estética", de Jacques Rancière: "Pero la paradoja de nuestro presente es tal vez que este arte inseguro de su política sea llamado a una mayor intervención por el déficit mismo de la política propiamente dicha". A continuación, consignamos el resto de la cita:

Todo sucede, en efecto, como si el estrechamiento del espacio público y la desaparición de la imaginación política en la era del consenso les dieran a las minimanifestaciones de los artistas, a sus colecciones de objetos y rastros, a sus dispositivos de interacción, provocaciones *in situ* y demás, una función de política sustitutiva. Saber si estos "sustitutos" pueden recomponer espacios políticos o si deben contentarse con parodiarlos es seguramente una de las cuestiones del presente. (Rancière, 2012: 58)

Elsa Drucaroff aporta a la cuestión la eventual construcción de una "memoria utópica": "El único modo de pensar el pasado es como una batalla que tiene sentido dar hoy", afirma la escritora, docente y crítica literaria (Friera, 2022, s. p.), desde una deliberada actitud política combativa. En su novela El infierno prometido. Una prostituta de la Zwi Migdal (2006), aparece un periodista del diario Crítica apodado "El loco", que se inspira en Roberto Arlt, un autor que Drucaroff ha leído y estudiado, y a quien ha llamado "realista", al igual que Contreras (2006) y otros críticos y críticas relacionados con la temática que nos ocupa, quienes han postulado que nuestro realismo vernáculo podría iniciar con la obra del escritor de las *Aquafuertes* porteñas (1933). María Teresa Gramuglio, a partir de su texto El imperio realista, inspira a Contreras a leer a Arlt desde el realismo, sobre la base de que es un escritor que devela la configuración dinámica de la sociedad y su fisonomía latente (Contreras, 2006: s. p.). Acerca del realismo, Gramuglio señala que:

[...] aquí, como en todas partes, la seducción del referente propia de las poéticas miméticas las torna particularmente adecuadas para tramitar las necesidades de reconocimiento y autoconciencia que se agudiza en los momentos en que el cambio social hace de la sociedad un problema para sus integrantes. (2002: 8)

Nora Avaro (2005) también considera a Arlt como escritor realista, al igual que –pegando un salto temporal– lo hace con Salvador Benesdra por su novela *El traductor* (1998), donde detenta "un universo

total, con sus especies, sus geografías, sus fuerzas magnéticas en conflicto" (Avaro, 2006: s. p.). En concreto, "Benesdra, como todo gran realista, construye homologías seriadas entre el interior de su personaje y el exterior del mundo hasta hacerlos coincidir plenamente en una totalidad" (Avaro, 2006: s. p.).

De esta manera, cuando sostienen que Arlt y Benesdra fueron escritores realistas, tanto Avaro y Contreras rescatan "la visión": una escritura que se sustenta en la creencia de que es viable reproducir literariamente lo que el escritor o la escritora ve. Ambas críticas, no obstante, hacen sus demarcaciones para que este entendimiento del realismo no se acople al del naturalismo. Sobre este punto, Yvan Lissorgues (2008) comenta que Leopoldo Alas Clarín, en 1887, ya había hecho hincapié sobre la visión que sería el punto de partida que habría que trascender:

[...] podemos aceptar que para el escritor y el artista realistas la realidad es lo que ven los ojos y la conciencia del que mira y observa. La representación es primero una visión: la voluntaria captación de lo de fuera a través de la (hasta cierto punto inconsciente) interpretación de una conciencia, en la que obra tanto la razón como todo el complejo afectivo. La razón organiza la visión en función de su propio ideario, de su propia ideología, y la "sensibilidad", en las grandes visiones (en la gran literatura), intenta llegar al "alma" de las cosas. Además, se percibe o se interpreta la realidad extraliteraria a través de una multitud de referencias personales, culturales, literarias, etc. Esta conciencia, personal, debe encontrar su lenguaje, su estilo (y ese encuentro feliz se llama "talento"...) para que se transmute la realidad no literaria en realidad literaria. (Lissorgues, 2008: s. p.)

Por este camino no estamos exentos de que se le aplique el mote de "realista" a todo el arte. Así y todo, Contreras asevera que, "si, a esta altura del siglo XXI, seguimos discutiendo sobre aquella categoría es porque resulta central y estructurante para pensar la literatura

argentina y la historia de su recepción" (Contreras, 2006: 2). Como consecuencia, entra en juego la cuestión de los valores en torno a qué y cómo se pretende leer lo que se está escribiendo en el presente.

En Ensayos sobre el realismo (1965), Lukács dice:

Realismo significa reconocimiento del hecho de que la creación no se fundamenta sobre una abstracta "medianía" [respeto justo de un modelo, la tipicidad sin sobresalientes], como cree el naturalismo, ni sobre un principio individual que se disuelve en sí mismo y se desvanece en la nada. (Lukács, 1965: 13)

En tanto, Contreras comenta:

No se trataría de la representación exacta de los caracteres típicos en circunstancias típicas. Auerbach identifica la pauta formal del realismo en la derrota de la distinción clásica de estilos bajos y elevados, y en la consiguiente atribución de valor estético a lo cotidiano y vulgar, a lo anodino. O sea, desestimación de los caracteres excepcionales. (Contreras, 2006: s. p.)

Quizá ahí podamos obtener cierta pauta operativa: desestimación de los caracteres excepcionales, por un lado, y el valor dado a una estética asociada a lo cotidiano, a lo vulgar, a lo anodino, por el otro. Aun así, Contreras precisa:

El riesgo persiste: si el atajo del escritor es meramente registrar lo que ve y escucha en el transporte público, en un restorán de comida rápida, en los medios masivos de comunicación, en las redes sociales, en la bailanta, en la música, caemos en un costumbrismo aggiornado. (Contreras, 2006: s. p.)

Hoy lo que nos es dable leer son los diversos modos a través de los cuales los escritores y las escritoras niegan, enfrentan, burlan la falta de paralelismo entre lenguaje y referente. Esos modos, si admitimos que el realismo decimonónico es ya impracticable, habilitan nuevos caminos de exploración de lo referencial, sumando, como indicamos, y según Contreras (2006), la "desestimación de caracteres excepcionales".

Por su parte, Luz Horne adjudica la revitalización del realismo en el siglo XXI a una exasperación de época:

[...] es casi innegable que en diversos contextos nacionales latinoamericanos, desde los años noventa en adelante, probablemente debido a cierta agudización de la desigualdad social, la pobreza y la violencia en las grandes ciudades latinoamericanas [...] comienzan a surgir de un modo mucho más constante una serie de textos y films que adoptan una estética realista para exponer una marginalidad creciente y mostrar la ciudad como un espacio degradado, sucio y ruinoso. (Horne, 2011: 13)

Esto también lo pone de relieve Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011), donde se detiene, de manera pormenorizada, en el impacto que sobre la obra de escritoras y de escritores tuvieron, por un lado, producciones textuales academicistas signadas por un mero juego metatextual, que parecían desentenderse de la realidad política socioeconómica del país, relacionadas con sendos debates nucleados en revistas porteñas vinculadas con la esfera de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires durante los años noventa; y, por el otro, la crisis representacional que significó el estallido del 2001.

A su vez, Adriana Goicochea, en un artículo donde escribe sobre la importancia de los géneros discursivos y del realismo para la constitución de un canon destinado a la enseñanza escolar, considera que esta cuestión continúa ocupando espacio en los debates actuales de la crítica, particularmente, en lo que respecta a la literatura pensada en sus des-bordes: "Desborde de género, de contactos discursivos, transgresión de todo límite para dar cuenta de la complejidad de lo real" (Goicochea, 2012: 1). Dicho de otro modo, hoy asistimos a un

proceso de configuración de "escenarios de hibridación" en los que el tráfico entre culturas (popular, alta, de masas) se proyecta sobre los géneros literarios, y esto impacta sobre la literatura ampliando sus fronteras como lugar de contacto (Goicochea, 2012: 3-4).

Entonces, cabe preguntarnos: ¿hay una "vuelta" al "realismo" o una, en todo caso, vuelta a la realidad (por ejemplo, a la "realidad" de los años setenta, aunque sin presuponer las certezas que el realismo con mayúsculas intentaba garantizar, como en el caso de *Villa* (1995), de Luis Gusmán.

Quizá por estas dificultades metodológicas resulta funcional el dogmatismo de Lukács, su disposición a ofrecer una definición acotada y precisa de 'realismo' para formular, acorde con el rigor teórico, una clasificación con la que evitar los deslices del "realismo equívoco", como lo llama Contreras, y con la que apreciar, al mismo tiempo, con justeza, la significación actual de las denominadas novelas realistas.

Por su parte, Todorov señala que los géneros existen en niveles de generalidad diferentes, y que el contenido de esta noción se define por el punto de vista que se ha elegido (2011: 4). Así resulta legítimo que hablemos, por ejemplo, de un género de una generalidad superior, la novela, que puede, a su vez, concretarse en un nivel de especificidad mayor, la novela policial, por caso. El crítico, además, explica:

[...] el relato, el discurso, deja de ser en la conciencia de los que hablan un sumiso reflejo de las cosas, para adquirir un valor independiente. Las palabras no son, pues, simplemente, los nombres transparentes de las cosas, sino que constituyen una entidad autónoma, regida por sus propias leyes y que se puede juzgar por sí misma. Su importancia supera la de las cosas que se suponía que reflejaban. (Todorov, 2011: 11)

Luego, el filósofo y semiólogo búlgaro-franco propone que "[...] la libertad del relato es restringida por las exigencias del libro mismo

[...]; dicho de otro modo, por su pertenencia a un modelo de escritura, a un género" (Todorov, 2011: 13). O sea, un género sería, de acuerdo con estas líneas, una forma más o menos abstracta, constituida por su recurrencia en la sociedad (Bajtín, 2011). Así podríamos interpretar huellas sociales condicionadas por la forma genérica. Incluso si tomáramos la anécdota de un relato y la narráramos según los modelos de otros géneros, obtendríamos historias distintas, ya que seguirían las leyes de lo verosímil propias de cada género, buscando una pretendida sumisión a lo referido, pero que en sí, es solo el acatamiento de un sistema de procedimientos retóricos que se han instituido de manera social (Todorov, 1970).

Desbordes del realismo: Esta historia ya no está disponible

Escritos para distintos medios y bajo circunstancias diversas, en su mayoría ya publicados, los textos que componen *Esta historia ya no está disponible* (2022) conforman un muestrario de episodios de la vida ordinaria, es decir, relatos de pequeños eventos diseccionados que no impactan sobre la continuidad o discontinuidad de un *statu quo*, sino que, por el contrario, señalan, desde su banalidad anecdótica, el estado de cosas actual mediante el tratamiento de tópicos como la paternidad, las redes sociales o los modos de dormir.

Esta publicación ha pasado desapercibida para la crítica. Quizá haya sido así porque se trata de una compilación de textos que ya habían circulado, originariamente, dispersos. Sin embargo, *Esta historia ya no está disponible* evidencia un trabajo arduo de edición por parte del propio escritor, que presta atención especial a cómo algunas piezas individuales se van condicionando e influyendo entre sí.

Tal vez también el libro haya pasado desapercibido porque reúne escritos de difícil definición genérica: no son cuentos, no son relatos, no son capítulos de una novela; algunos, en ocasiones, se aproximan

a la crónica, pero tampoco lo son por definición. Acaso, con cierta predisposición totalizadora, la suma de textos pueda leerse como una novela fragmentada, aunque también podría categorizarse como un compilado de postales o una laxa tirada ensayística, un particularísimo diario e, incluso, como un texto de autoficción. Es decir, como lectores, estaríamos en condiciones de argumentar a favor de una u otra filiación genérica, acaso agregarle adjetivaciones, pero en cualquier caso forzaríamos nuestro objeto de estudio.

En la página de agradecimientos finales, el autor se refiere a los orígenes diversos de los materiales reunidos en las cuatro secciones de las que consta el libro ("El equilibrio", "Entrada en la naranja", "Esta historia ya no está disponible" y "El gran error"): los textos de "El equilibrio" y de "El subrayador" aparecieron antes como obras autónomas, publicadas por las editoriales Garrincha y Laurel, respectivamente; los relatos breves de "El gran error" hicieron lo propio en el diario *Folha de São Paulo*, conviviendo en este nuevo opus con colaboraciones para la revista *Orsai* y el diario *Perfil*, entre otras fuentes.

El título, surgido de la fugacidad propia de las redes sociales –remite a Instagram–, representa, y en esta opinión nos acoplamos a Brindisi (2023), ajustadamente su carácter general, así como deja entrever sus condiciones de producción y su alcance.

Además, siempre hay en Mairal una tensión entre juego y distorsión: cuando coquetea con la ligereza extrema, amparado en la caducidad del columnista, de improviso surge la hondura, la daga mínima que alcanza para abrir un surco, una herida; como contraparte, cuando parece sumido en el fango o bien en la melancolía, algo lo rescata –y rescata al lector– tomando distancia, pero no tanto desde una fuga, sino desde un salvoconducto para enredarse en otras historias.

Los textos giran en torno a la vida cotidiana, pero no desde "la visión" (queremos decir, desde un distanciamiento al modo del escritor decimonónico), sino desde la reflexión, que nos impide pensar

en un "costumbrismo aggiornado" y hace que brille un filón de la realidad: una estación de servicio en la que el narrador se entera por la radio de la muerte de Spinetta; lo que comen camioneros en un puesto al paso a la vera de la ruta; las cavilaciones durante la prolongada espera de una orden en un McDonald's, olvidada por el empleado de turno, acaso "futuro crew del mes", que le remite a un amigo, "profesor de griego y de latín, cuando trabajaba [como este empleado] en un local de Núñez" (Mairal, 2022: 45); las vicisitudes de enseñarle a un hijo a andar en bicicleta en épocas marcadas por la virtualidad; el barullo que todas las mañanas hacen los perros que un paseador deja atados a un poste mientras va a buscar otros; la mudez que envuelve al personaje de una historia después de un evento en la Feria del Libro de Frankfurt y la prolongada reclusión en el zoológico de la ciudad para evitar el contacto humano.

La mayoría de estos escritos están estructurados a partir de una afirmación central, que no necesariamente ocupa una posición destacada: puede aparecer al principio, al final o en el medio.

En "Circuito cerrado", la afirmación aparece en el remate: "Aunque no exista Dios, o el azar, o el devenir, se lleva todos los Oscars: mejor director, mejor guion, mejor actuación, mejor banda sonora" (Mairal, 2022: 49). Dios, el azar o el devenir lo hace todo perfecto, ¿a cuento de qué, entonces, la soberbia de escribir? De alguna forma, ahí el narrador nos confirma lo banal como parte de su materia discursiva.

En "Furia importada", leemos:

¿[...] qué sería de mí sin la descarga verbal, sin las ráfagas de constelaciones sintácticas?, ¿qué veneno se me iría acumulando en la sangre si no fuera por este lento Tai Chi que voy haciendo con la lengua? [...]. La literatura. La venganza de los losers [sic]. Eso lo voy a escribir. (2022: 45)

El narrador apunta a un hipotético proyecto futuro, pero, ¿cómo analizar esbozos de proyectos potenciales (y hacerlo, como dice, sobre "perdedores")? Ahí está la burla hacia cualidades tradicionalmente atribuidas al realismo que efectúa un escritor que elabora un relato a partir de lo que le gustaría escribir y que no podemos conocer en su totalidad, y nos exige contentarnos con leer la reseña de eso que eventualmente podría haber llegado a ser y no es. Además, con este recurso, Mairal produce cercanía y nos ofrece la ilusión de que ingresamos en su "cocina", donde diversos ingredientes de la realidad son literariamente mezclados.

En "Mover el mundo", la afirmación vertebradora es esta: "La interacción con los demás peatones es inconsciente, automática, hay reglas no dichas pero preestablecidas" (Mairal, 2022: 41). Y lo que continúa es un análisis pormenorizado de lo cotidiano, de lo vulgar, de lo anodino que conlleva la vida en una ciudad, de acuerdo con cómo nos comportamos en la calle.

En relación con lo intrascendente, citemos como ejemplo un relato sumamente ilustrativo, "El subrayador": todas las mañanas, el narrador se sienta "en un bar de Belgrano" (Mairal, 2022: 9). Cada día se encuentra con que los periódicos ahí disponibles han sido subrayados por una persona anónima. El relato se centra en los señalamientos arbitrarios de ese sujeto:

Se ensaña con las noticias policiales. La expresión "darse a la fuga" lo lleva ya no al subrayado sino a circular esa frase entera en la que nunca antes me hubiera detenido. Es muy rara la expresión "darse a la fuga", como si la fuga estuviera ahí y los delincuentes se dieran a ella, se entregan no a la policía sino a la fuga, a la carrera loca. También le gusta masa de hierros retorcidos, el infierno dantesco, el accionar policial, la actitud que podría haber acarreado trágicas consecuencias, el nutrido tiroteo, la cuantiosa cifra de dinero, el acaudalado industrial, el disparo mortal, el próspero comerciante, la salvaje agresión, la brutal golpiza, el repudiable atentado... Si

aparecen dos veces en la misma página, le pone una mínima cola al redondel apuntando hacia la otra marca. Un artista.

Confieso que a veces le robo cosas para mis columnas. Una vez, marcó un gran titular que decía: "Plan 'Más Vida' en la Matanza". (Mairal, 2022: 9-10)

Y así continúa la descripción de las hazañas del subrayador hasta que la voz narradora descubre quién es aquel individuo. Contrariamente a la expectativa de que entablen contacto, leemos: "No le dije nada. Me pareció que lo iba a molestar, y quizá le arruinaba esa especie de anonimato de su obra maestra de cada mañana" (Mairal, 2022: II), como si pudiéramos deducir que es mejor conservar esa zona de la realidad en el misterio.

Algunas cuestiones para destacar al respecto: primero, en términos formales, no hay restitución de un orden inicial porque este nunca se rompe; se trataría, más que de la pretensión de producir un cuento perfecto, de la postal irónica; el acento puesto sobre lo inconcluso (para todo lo demás están Dios, o el azar, o el devenir, que son quienes se llevan todos los Oscars); la presencia del humor, a veces tierno, a veces cáustico, que atraviesa la mayoría del libro; y, por último, los personajes ignotos que abundan en la compilación.

En otras ocasiones, y son numerosas, nos topamos, además, no solo con personajes ignotos, sino directamente triviales, quienes, a partir de su insignificancia, funcionan para que los narradores reflexionen sobre aristas, acaso también insignificantes, de la vida cotidiana (muchas veces, con cierta melancolía): "Pasé por la puerta de mi facultad. En el subte escribí el comienzo de una especie de tango: 'Buscás a Buenos Aires, ahora en Buenos Aires, pero esa Buenos Aires ya no existe'" (Mairal, 2022: 251).

Por su parte, los posicionamientos del personaje narrador varían y abarcan una tercera persona aparentemente omnisciente heteroextradiegética, que luego recurre al discurso indirecto libre ("El equilibrio");

una tercera persona que nos dice "Esta columna se está escribiendo sola. Pedro Mairal está tirado en la cama a las II de la mañana, vestido" ("Mañana de diciembre"); una tercera persona plural, que medita sobre el amor ("El gran error"); narradoras mujeres en primera singular ("Dos ambientes"); narradores varones en primera singular ("Encontrarte"); o el narrador que se nombra directamente a sí mismo como "Pedro Mairal" en "Autorretrato a los 41", cuyo principio es este: "Me están creciendo las tetas. Cuando me siento, mi panza ya tiene tres pliegues como un Shar Pei albino" (2022: 60). A veces el escritor también emplea la voz pasiva. No obstante, un recurso especial que quisiéramos destacar, mencionado arriba al pasar, es el de contar historias como si fueran resúmenes de potenciales textos venideros:

Se podría escribir un cuento de una chica joven que se muda con un viejo escritor. El viejo no termina de entender el porqué de la devoción de ella, que pasa todo el día en la casa durmiendo y leyendo, y se acuesta con él de vez en cuando con ternura, sin desprecio. A los dos años la chica se va y lo deja. Después entendemos la verdad: ella estaba enamorada de la biblioteca del escritor, no del escritor, y se quedó todo el tiempo que le llevó leer sus libros. (2022: 58)

Y pasado ese preludio, comienza a hablar un narrador en primera persona que nos cuenta cómo ordena su biblioteca; y el inicio, cuasi relato enmarcado, queda en el olvido.

El subterfugio de contar resúmenes es frecuente en el libro del que tratamos. Y anotemos que algún escritor argentino aconsejaba escribir como si se estuviera escribiendo el resumen de una obra ya escrita.

"Esta historia ya no está disponible", el relato que da nombre a la compilación, inicia de la siguiente manera: "La historia es más o menos así: El padre y la hija de 9 años cruzan caminando por el lecho seco de un gran estuario" (Mairal, 2022: 234). Continúa el desarrollo hasta la página siguiente donde el narrador dice: "Hace un

par de años caminaban en mi mente esos dos personajes, pero no los escribo. ¿Llegan al otro lado? ¿Algo los separa? ¿Muere el padre por el camino? Para saberlo tendría que sentarme a escribir" (Mairal, 2022: 235). Luego, separado de lo anterior por un asterisco, el narrador reflexiona: "Me pregunto qué pasa con las historias que no escribo. Algunas se añejan, se destilan y quizá las escribo décadas más tarde. Otras se pierden en los baldíos de mi cerebro" (Mairal, 2022: 235). Y, en el apartado posterior, como si se tratara de un diario de pensamientos espontáneos, apunta:

Alguien borra una historia de Instagram y a los demás les aparece una pantalla negra con esa frase: "Esta historia ya no está disponible". ¿Qué borraron y por qué? Creo que ahí se esconde la única literatura posible de esta época. (Mairal, 2022: 235)

Una historia de Instagram eliminada, pero también la serie de historias que no está disponible en el sentido de aquello que alguna vez el escritor quiso escribir, pero ya no lo recuerda, o incluso sus "apuntes, diarios, notas hasta 2018. Treinta años de apuntes en cuadernos" que tiró a la basura, si tomáramos al pie de la letra lo que el narrador nos dice (2022: 243).

Mairal trabaja sobre el borde de la realidad que se nos escapa. Por eso llega a afirmar que "la literatura tiene que dar cuenta del lado B, de eso que no se muestra [...], y los personajes tienen que ser así", en una entrevista que le realizó Malena Rey en el Malba el 22 de diciembre de 2022. Y, al respecto, añade: "No pueden ser héroes morales" (2022: min. 43:39).

En esta línea, en otra oportunidad, leemos dentro de la compilación:

Se puede contar la vida entera, siempre y cuando seamos breves. Quizás es cuestión de seguir un solo hilo de la trama compleja y ver qué momentos va uniendo, qué episodios que se creían inconexos están en realidad unidos entre sí. (Mairal, 2022: 149)

Y, a continuación, consigna distintas formas posibles de hacer una autobiografía, con tono burlón. "2020 – Notas abiertas del encierro" inicia de este modo: "No estoy pudiendo escribir nada. Quizá porque ya escribí alguna vez una novela distópica" (Mairal, 2022: 168) –¿deberíamos entender *El año del desierto*?–, luego de una oración que precede, en el último párrafo del relato anterior: "Se viene el apocalipsis pero vos estás peleado con tu vecino" (Mairal, 2022: 167).

Esas "Notas abiertas...", uno de los relatos más extensos, surgen de la correspondencia que el autor entabló con Tamara Tenenbaum durante la cuarentena por la pandemia de Covid-19. Si debiéramos enfatizar algún aspecto del relato en cuestión, sería su humor a partir de las incidencias de lo cotidiano. Y tal vez, dado su formato de diario íntimo, quepa en lo que, de acuerdo con Arfuch (2022), llamábamos, según lo que entienden ciertos críticos, un giro hacia "el espacio biográfico"; sin embargo, la materia narrada es tal que dificulta entablar, en este caso, un pacto de lectura autobiográfico. El propio Mairal se manifiesta en estos términos sobre su libro: "Me cansé de que la gente piense que siempre soy yo: entonces mezclo ficción y no ficción, ya está".

En otra parte, explica:

Soy muy histérico escribiendo. Te lo cuento pero no te lo cuento. Fue así pero no fue así. Me escondo, me muestro, me niego, me declaro, miento, me confieso. Escribo con mi experiencia y con la periferia de mi experiencia. Lo que me pasó y también lo que casi me pasó. Lo que me hubiera gustado que me pasara, lo que tenía miedo de que me pasara. Mis pesadillas, mis deseos. Todos los destinos paralelos, los caminos no tomados, los trenes que se me fueron. (2023, entrevistado por Juan Manuel Mannarino)

En el intercambio con Tenenbaum, el narrador se enfrenta a un espacio que ya no es el abierto del barrio, la ciudad (propia o extranjera) o el país todo como escenario para la reflexión, sino la

geografía arisca e incomprensible del mundo interior, ese en el que todo escritor debe bañarse, e incluso ahogarse, para vencer el temor a la pantalla en blanco, y así agota lo anodino, hasta encontrarse a sí mismo a punto de escribir un soneto (que tampoco escribe) sobre la ropa sucia. En un pasaje de ese texto, se cifra la clave de lo que termina siendo *Esta historia ya no está disponible*:

La palabra se fortalece cuando la sometés a distintos formatos. No hay géneros menores. Todo es literatura. Y pienso en Borges escribiendo guiones de cine y letras de milongas, Sara Gallardo escribiendo para diarios y revistas, Arlt con sus aguafuertes. Te da cintura probar distintos géneros y códigos de escritura. Todo a la larga te retroalimenta. (2022: 191)

Consideremos a Mairal como escritor multiforme, que acaso siga, en palabras de Deleuze, "la vía inversa" efectuada por la literatura, que "no se instala más que descubriendo bajo las aparentes personas la potencia de un impersonal que no es de ninguna manera una generalidad, sino una singularidad en su punto más alto" (Deleuze 2006: 16) a partir de la experimentación constante, ya no solo en el libro que nos ocupa, sino en su trayectoria: *Pornosonetos* (2018), donde ofrece sonetos porno, tal como lo indica el título; una distopía publicada originalmente como folletín en 2012, en la revista Orsai, El gran surubí, que luego editó en formato de novela gráfica (ilustraciones de Jorge González), también elaborada mediante sonetos (2013); poesía en verso libre; columnas por encargo; cuentos y novelas divergentes como Una noche con Sabrina Love (1998), El año del desierto (2005), Salvatierra (2008) y La uruquaya (2016). Este dominio de distintos géneros se evidencia en el libro que estamos leyendo, que nos da, como resultado, una hibridez de imposible encasillamiento.

Hasta aquí, nuestra breve lectura de *Esta historia ya no está disponible* alcanza para dejar entrever que este texto tiene muchas características como para ser una obra incluida en el realismo. Sin embargo, Mairal capitaliza, una y otra vez, la falta de paralelismo entre

lenguaje y referente; asimismo, todos sus personajes carecen de excepcionalidad, lo cual se palpa relato tras relato en las vivencias de estos seres comunes y corrientes, a veces con historias livianas que, de buenas a primeras, en una oración se tornan pesadas y exponen toda la vulnerabilidad de estos sujetos invisibles. Y en esa suerte de hendidura abierta a la realidad, la obra, en su conjunto, exuda una absorbente sensación de vida: por algunos momentos, un cristal transparente; por otros, una caja blindada; pero nunca el trazado de una historia o de un personaje "promedios", ni el catálogo al modo naturalista.

Sí observamos que la sociedad, junto con sus huellas, entra de lleno en el texto, aunque con una salvedad importante: no hay opiniones de valor taxativas, por ejemplo, en términos políticos ideológicos, como así tampoco la pretensión de crear una obra totalizante. El narrador tiende a contar episodios fugaces, y, muchas veces, por eso, sin desarrollo cabal de una trama convencional; se trata, más bien, de trazos discursivos sometidos a las derivas del azar, pero, al fin y al cabo, siempre contundentes, inclusive a pesar de las digresiones ocasionales y las recuperaciones magistrales de los núcleos narrativos interrumpidos por aquellas interrupciones.

Estos episodios, añadimos, son contados desde una posición acaso de traductor, una narración a "modo linterna", al decir de Chejfec, que nos ilumina arbitrarios fragmentos de realidad. Y lo singular es que esto no impide que nosotros, los lectores, podamos hacer juicios ya no solo literarios, sino incluso, como dijimos, político ideológicos, connotados quizá, pero nunca denotados por el autor.

En fin, en un libro donde aparecen historias que presentan personajes a quienes se les ocurren "poemas en el colectivo y cuentos cuando anda[n] en taxi", más allá de la fusión de verosímiles, géneros y tramas diversos, detectamos una cualidad muy singular: la de hacer visibles los engranajes literarios, sin pretensión de ocultar la sutura narrativa, lejos, lejísimos, de un verosímil realista clásico, siempre burlado. Sabemos, tras cada oración, que estamos frente a literatura y, en consecuencia, a ficción y/o ficcionalización, lo mismo da. No obstante, ¿podemos creerle a este narrador? Sí, cada mínima palabra acá es perfectamente creíble. "Yo no diría que Mairal vive para narrar", dice Alejandro Zambra en la contratapa de *Esta historia ya no está disponible*. Y luego desarrolla: "En algún momento, después de vivir intensa y silenciosamente, después de absorber, de calar sin pausas ni prisas el presente, Mairal decide narrar, y lo hace con tanta precisión [...] que es difícil no creerle; no creerle todo".

Nota breve para una conclusión impracticable

Si la obra de Mairal quedara por fuera del realismo, necesaria y semióticamente, estaría delimitando, de manera simultánea, una frontera entre qué es y qué no es realismo. Por lo tanto, según nuestra lectura, la obra de Mairal, que no llamamos realista, ¿qué bordes señala?

En principio, no se trata de lo que algunos investigadores subrayan del "talento" (¿la idea de "genio" decimonónico?), entendiéndolo como la posibilidad de ir más allá de la mera referencialidad de la vida burguesa, para superar la inminente caída en el inventario de datos extratextuales al estilo del naturalismo o del costumbrismo.

Ese, sin dudas, no es el caso de la poética de Mairal: él, de forma permanente, trasmuta la realidad no literaria en realidad literaria y la realidad literaria en realidad no literaria. Y alcanza con leer algunas hojas de sus textos para constatar cómo privilegia el artilugio literario por sobre la verosimilitud realista.

Opinamos que, a su vez, la hibridación de géneros (diarios, apuntes, cuento, relato, reseña, postal, ensayos, etc.) nos señala que la categoría de 'realismo', por más adjetivación que usemos (realismo sucio, arrebatado, delirante, críptico, idiota), solo puede ser efectivamente empleada para leer la obra de autores y de autoras contemporáneos

con un excesivo y delicado cuidado metodológico, aunque esto tampoco sea lo que nos estaría exigiendo *Esta historia ya no está disponible*.

Al enfrentarnos a la fusión de géneros, sin poder determinar taxativamente la preeminencia de uno sobre otro, nos topamos con verosímiles diversos en coalición, y, en consecuencia, no logramos identificar la continuidad del "gran" realismo; antes bien, nos encontramos con la necesidad metodológica de dar cuenta de un cambio en y hacia "lo real", que ya no engendra productos con intenciones totalizadoras a la manera realista.

En suma, asistimos al desborde de la narrativa realista y, de momento, no disponemos de una categoría crítica para señalar este fenómeno (¿crisis representacional, al decir de Drucaroff, quizá [2011]?).

Sea como fuera, lo principal ha de ser la observancia de que los escritores y las escritoras se liberaron de las reglas del realismo y de su verosímil para incorporar referencias a un presente que, probablemente, sea absurdo, y, por ese motivo, demande tensar los límites de la verosimilitud y de los cauces genéricos. Como ha dicho Todorov, "[...] lo propio de todo pensamiento nuevo es librarse tanto como sea posible de lo verosímil" (Todorov, 1970: 15).

Finalmente, parafraseando la idea de Ricardo Piglia (2006), todo puede ser leído como ficción, pero esto no implica que todo lo sea. Así, el hecho de que cualquier narración literaria pueda ser leída, a contrapelo, como representación de la realidad no significa que sea realista.

Bibliografía

- Arfuch, L. (2002). El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Fondo de Cultura Económica.
- Avaro, N. (2006). "Salvador Benesdra, el gran interpretador". *El interpretador* "Realismos 4", n.º 26.
- Bajtín, M. (2011). Estética de la creación verbal. Siglo XXI.
- Barthes, R. (1987). El susurro del lenguaje. Paidós.
- Blanchot, M. (2010). "La literatura y el derecho a la muerte". Consultado el 20 de ago. de 2023, desde: http://anacrespodeluna.blogspot.com/2010/05/maurice-blanchot-la-literatura-y-el.html
- Brindisi, J. M. (2023, abr. 1). "Reseña: Esta historia no está disponible, de Pedro Mairal". *La Nación*.
- Chejfec, S. (2013). Modo linterna. Entropía.
- Contreras, S. (2006). "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea". *Orbis Tertius*, 2006, XI, N° 12.
- Contreras, S. (2018). En torno al realismo y otros ensayos. Nube Negra.
- Deleuze, G. (2006): "Bartleby, o la fórmula". *La literatura y la vida*. Alción, 13-22.
- Drucaroff, E. (2011). Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura. Emecé.

- Friera, S. (2022, ago. 29). "Elsa Drucaroff: 'El pasado es una batalla que hay que dar hoy". *Página 12*.
- Goicochea, A. L. (2012). "Género, desbordes y límites de la literatura. Leer para enseñar y aprender". VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, del 7 al 9 de mayo de 2012.
- Horne, L. (2011). Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea. Beatriz Viterbo.
- Jostic, S. (2014). "Nuevamente, la ficción del margen no es una ficción al margen. Apuntes para una versión recargada". *Gramma* XXV, 52.
- Jostic, S. (2015). "En busca del verosímil ¿perdido? Notas para pensar un realismo en las villas literarias de este milenio". Marcela Crespo (ed.). *Nuevas lecturas sobre marginalidad, Canon y Poder en el Discurso Literario*. Ediciones Universidad del Salvador.
- Lissorgues, Y. (2008). "El Realismo. Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Lukács, G. (1965). Ensayos sobre el realismo. Siglo XX.
- Mairal, P. (2022). Esta historia ya no está disponible. Emecé.
- Mannarino, J. M. (2023, ene. 13). "Pedro Mairal: 'Soy muy histérico escribiendo, te lo cuento pero no te lo cuento". Clarín. Consultado el 20 de ago. de 2023, desde: https://www.clarin.com/cultura/pedro-mairal-histerico-escribiendo-cuento-cuento-o_LjoPfgPYVn.html

- Piglia, R. (2006). Crítica y ficción. Anagrama.
- Rey, M. (2022, dic. 22). "Conversaciones Pedro Mairal y Martín Kohan". MALBA. Consultado el 20 de ago. de 2023, desde: https://www.youtube.com/watch?v=vlw4qxUFHAw
- Todorov, T. (1970). "Introducción" y "Lo verosímil que no se podría evitar". *Lo verosímil* (colección "Comunicaciones"). Tiempo Contemporáneo.
- Todorov, T. (2011). Introducción a la literatura fantástica. Paidós.
- Vignoli, B. (2018, ago. I). Todos los realismos de la literatura [entrevista a Sandra Contreras]. *Página 12*, I de agosto de 2018.

El desborde de la naturaleza. Resignificaciones de la literatura regional

Mónica Bueno Universidad Nacional de Mar del Plata

Nos interesa en este artículo analizar las siguientes producciones: Campo del cielo de Mariano Quirós, Baltasar contra el olvido de Mauricio Koch y *El viento que arrasa* de Selva Almada¹. La perspectiva que elegimos para este corpus es aquella de la tradición de la literatura regional en la Argentina (Molina, 2018). Conjeturamos que en estos textos se plantea una reconfiguración de la categoría que implica nuevos atributos y que redefine las condiciones de ese realismo geográfico en función de la conciencia contemporánea del fin de la excepcionalidad humana. De esta manera, las nociones de paisaje, espacio, naturaleza, lo vegetal y lo animal interfieren en el relato humano y despliegan sentidos. Pensamos el concepto de "desborde", a partir de las teorías filosóficas que plantean la idea de una justicia interespecie (Nussbaum, 2012), la ética animal y la conciencia de los animales y las plantas (Rowlands, 2009 y Korsgaard, 2011) así como aquellas que abordan los encuentros "otros que humanos" (Haraway, 2022) y que incorporan la naturaleza no desde la oposición con la cultura humana sino como una suerte de complementariedad que exige inventar nuevas herramientas conceptuales (Kohn, 2021). Pensamos que la literatura actual exhibe esa relación que da cuenta de su inoperatividad (Agamben, 2006) a partir de la fluida eficacia de la forma. No analizaremos la centralidad narrativa de estos textos sino las intermitencias, las discontinuidades descriptivas, la intrusión de los detalles que, creemos, dan cuenta de esa resignificación etnográfica.

I Por razones de espacio dejamos fuera de este análisis Chamamé de Leonardo Oyola. Asimismo, este trabajo es un recorte de un proyecto que incluye otros textos de la literatura argentina actual.

Este trabajo tiene un marco epistemológico que Jean Marie Schaeffer resumió con claridad: somos conscientes de que aquella idea constitutiva de lo humano acerca de su lugar excepcional frente a las otras especies está en crisis. Schaeffer sostiene que la tesis de la excepcionalidad de lo humano está llegando a su fin. Esta tesis, de larga tradición filosófica, se opone a la idea de que, en verdad, somos un episodio del conjunto de las formas de la vida. Al respecto señala:

La tesis de la excepción humana no logra llevar a cabo lo que pretende realizar, pero nos propone una visión extremadamente empobrecida de la identidad humana comparada con aquella que se desprende del estado actual de los saberes 'naturalistas' que pretende invalidar. (Schaeffer, 2009: 54)

Desde fines del siglo XIX, la ciencia ha mostrado que los seres humanos constituimos solamente una especie biológica, seres vivientes entre otros seres vivientes y, como tal, una especie destinada a desaparecer. De esta manera, se desmorona la recurrente idea de la excepcionalidad del hombre frente al mundo. Sin lugar a duda, esta formidable consecuencia se debe al desarrollo de las ciencias de la vida desde el siglo XIX, y muy particularmente (pero no en forma exclusiva) gracias a Darwin y a la biología de la evolución².

² Desde hace por lo menos un siglo y medio, señala Schaeffer: "[...] sabemos que la llegada a la existencia de la humanidad se inscribe en la historia de lo viviente en un planeta de mediana dimensión de "nuestro" sistema solar. Esta historia y su muy larga prehistoria nos han formado, y en principio, y ante todo, somos uno de los episodios de esta evolución que no es sólo nuestro pasado, sino también nuestro presente y nuestro porvenir" (Schaeffer, 2009: 13). Al mismo tiempo, no podríamos separarnos del conjunto complejo e inestable de las formas de vida que coexisten actualmente sobre la Tierra. La Tesis de la excepción humana, más que depender simplemente de las creencias comunes, es también una tesis erudita que pretende decir la verdad sobre lo que es el ser humano.

El fundamento de lo excepcional del ser humano para Schaeffer se ha sostenido tanto desde una perspectiva filosófica como desde una perspectiva social y cultural que apela a la dimensión ontológica del hombre. Estas tesis sostienen tres aspectos fundamentales: la primera, desde la filosofía, sustenta la constitución del sujeto como autónomo y autoconstituido (algunas de las filosofías más importantes del siglo XX -entre otras-, la fenomenología, los neokantismos -incluso analíticos-, la tradición de la filosofía hermenéutica y el existencialismo definen este aspecto); la segunda, desde las ciencias sociales, se funda en la dimensión social del hombre (el hombre no-natural), y la tercera forma se refiere a la cultura como una dimensión que se opone a la "naturaleza". De las tres formas, nos interesa la oposición entre "naturaleza" y "cultura" ya que ha resultado un punto fundamental que la literatura ha explorado de varias maneras. Así ha fundado géneros, modos y procedimientos para dar cuenta de hermenéuticas que refrenden o fundamenten esa excepción humana y exploren esa oposición. Para Schaeffer, "las culturas son plurales, no sólo porque las culturas humanas son diversas, sino también porque la humana no es la única cultura animal" (Schaeffer, 2009: 17).

La literatura: encuentro entre cultura y naturaleza

Las ficciones literarias han mostrado diferentes perspectivas en la relación entre naturaleza y cultura; todas ellas tienen la marca de su contexto y la historicidad del abordaje define los cambios de géneros y formas. Así, los bestiarios –la recopilación de animales con características mitológicas– con su origen en la Grecia clásica son colecciones en las que la combinatoria de animal y hombre es fundamento de la imaginación y determina lo monstruoso. Estas criaturas fueron consideradas reales durante mucho tiempo, hibridando elementos del imaginario popular, supersticiones, mitos y

leyendas de sucesos que los seres humanos no conseguían explicar. En la tradición literaria argentina, tanto Julio Cortázar como Jorge Luis Borges exploraron esa forma antigua. Cortázar llamó así a su primer libro de cuentos (y a un cuento dentro de él) y Borges, en colaboración con Margarita Guerrero, publicó, *El libro de los seres imaginarios*, que describe algunos animales imaginados en la literatura universal a través de los siglos.

La fábula es otro de los géneros que tensa esa relación entre el hombre y otros seres vivientes: se cuentan historias que enseñan, a partir del comportamiento de los animales, lecciones morales a los hombres. Tanto los bestiarios cuanto las fábulas exhiben la perspectiva cultural del hombre traduciendo el mundo natural a términos humanos. En las fábulas, los conflictos se resuelven didácticamente y el valor moral de las resoluciones se aplica al mundo humano. La categoría de personaje –animales que actúan como personas– resulta entonces la corroboración de esa fundamentación jerárquica de lo humano frente a lo animal. Desde la etimología, la definición de un ser imaginario inventado identifica los atributos del personaje al de persona y muestra la tesis de la excepcionalidad de la que hablamos.

Nos enfocamos en tres problemas que la literatura tiene para explorar la relación de lo humano con lo no humano. El realismo y la forma de representación, la categoría del personaje y su tradicional figuración humana y la denominada "literatura regional", que implica una tradición en la literatura argentina y latinoamericana, unida a la idea de "color local". Los textos que analizamos exploran de diferentes maneras estas líneas y se definen como dispositivos que amplían la perspectiva del relato que cada uno de estos autores nos proponen.

Campo de cielo: la inversión del espacio y el flujo de la identidad

Campo del Cielo se denomina una región ubicada en el Chaco Austral, en la frontera entre las provincias del Chaco y Santiago del Estero. El nombre refiere una lluvia de meteoritos que impactó hace cuatro mil años a partir de la explosión de un asteroide. Uno de los fragmentos, el meteorito El Chaco, es el tercero más pesado del mundo.

Mariano Quirós nació en Resistencia (Chaco) en 1979. Es escritor y editor, autor de *Robles, Río Negro, No llores, hombre duro y Una casa junto al Tragadero. Campo del cielo* se publica en 2019. A la manera de algunos escritores de la vanguardia (Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari o Elías Castelnuovo entre otros) se trata de un libro de cuentos que tiene una unidad estructural dada por ese espacio tan particular cuyo nombre es una suerte de paradoja que desborda los límites entre arriba y abajo. Todos los relatos del libro tienen como eje a Campo del cielo y cada uno de ellos elabora una perspectiva diferente en una relación fenomenológica entre hombre y espacio. Los personajes constituyen una suerte de identidad mediada por las notas particulares de esa naturaleza. De ahí que el entramado de los relatos se constituye a partir de la diferencia y la singularidad. Podríamos decir que el libro dispone no solo perspectivas sino también usos y apropiaciones.

"El Nene" es el primer relato del libro. Este íncipit no solo presenta la historia del lugar, sino que nos muestra un personaje particular, Quique, y un narrador que conoce los atributos del personaje. El padre de Quique nos cuenta la historia de Campo del cielo (del pueblo y del parque) y la historia de su hijo: "A mi hijo Quique todos le dicen el Nene. Tiene veintiséis años y es como de mi tamaño" (Quirós, 2019: 13). Así define la particular vinculación entre espacio y personaje:

Yo lo aprendí en la escuela, cuando las maestras nos llevaban al parque: hace unos miles de años llovieron meteoritos en esta zona, se hicieron cantidad de exploraciones y se inventaron millones de historias. [...] Los carteles informativos que instalaron en el parque, cuentan, más o menos, toda la historia. Pero fue por Quique que fui recuperando los detalles. No sé de dónde le habrá venido el interés, pero un día –nueve años tenía él– se largó a hablar de los meteoritos y no hubo quien los parara. (Quirós, 2019: 14)

Quique es sabio e idiota, nos dice su padre, y esa doble valencia depende de la mirada de los otros y de la valoración de un saber "que no sirve para nada". Es ahí donde lo humano se coloca en un borde que se despliega hacia lo no humano. Este personaje es el desborde entre las dos zonas y hace propio ese lugar extraño. En un viejo libro llamado *Hombre y espacio*, Otto Bollnow se pregunta en qué sentido puede decirse que el hombre posee un espacio. Para el filósofo alemán la respuesta está en la acción humana: se trata de "habitar" pero distingue la doble acepción que el verbo tiene en alemán: "El hombre habita (bewohnt) el espacio que le pertenece o habita (wohnt) en su espacio". Si bien resultan equivalentes, Bollnow indica que en el primer caso se acentúa el aspecto del "tener" y en el segundo, el de "ser dentro". Este desborde de lo humano que Quique exhibe ("sabio e idiota") implica el "ser dentro" del espacio que le instaura una condición nueva. En el libro de Quirós, Quique tiene un saber que determina su vida y su colocación social. Él es "raro" porque exhibe su modo peculiar de establecer un vínculo con la naturaleza: come lagartijas, habla con los meteoritos, se abstrae y cuenta historias que incomodan sobre Campo del cielo. Su rareza determina una identidad que se constituye en y por el espacio:

Quique habla con los meteoritos. Porque aunque suene raro, eso es lo que hace, se les para enfrente y les habla como si fueran personas. No es que diga demasiado, en realidad dice siempre lo mismo. Todas cosas que sigo sin entender. (Quirós, 2019: 15)

En la constitución del personaje y en el relato sobre él, Quirós nos propone la reflexión acerca del poder individualizante del espacio, aquello que determina una manera de lo humano. Como decíamos, los otros relatos del libro proponen una multiplicidad de perspectivas que definen personajes y determinan identidades cuyos atributos se vinculan de manera particular con esa naturaleza extraña. La alternancia entre un narrador en tercera persona y un narrador en primera persona otorga a esas perspectivas otras formas de vinculación, apropiación y uso de ese espacio particular. Así conocemos a los chicos que quieren armar un puesto de venta de "sanguches de tatú" y deben empezar la operación cazando a los animales o a Silvio, un chico de diecisiete años que llega a Campo del cielo para trabajar disfrazado de meteorito. Llega al lugar también el hijo de una antropóloga especialista en culturas indígenas que debe buscar a su madre a quien no reconoce ya que parece haber trastocada su apariencia debido a una pomada de meteorito y un té de yuyos. Todos los relatos tienen la marca del delirio como si el espacio reconfigurara a los personajes y entra en una zona que rápidamente llamamos "fantástica" pero que, en verdad, la categoría no se ajusta a estas resignificaciones de lo humano. Se trata del poder individualizante, decíamos más arriba. Los personajes cambian sus atributos, trastocan sus objetivos. El cantante de rock contratado como atracción turística no puede presentarse debido a una pelea con un mozo, Julio, que es en verdad un extraordinario boxeador, según leemos en otro de los relatos, y se distrae cuando aparece en su cabeza la voz de un extraterrestre que le hace bajar la guardia y perder la pelea -"Mientras tanto se esfuerza, sobre el ring o en los entrenamientos, en recibir el golpe exacto, el golpe que le permita establecer contacto con aquel ser de otro mundo" (Quirós, 2019: 110) -. Ese narrador nos cuenta también la interpretación de la comunidad ante la actitud del boxeador que no pelea: su actitud se justifica a partir de la leyenda del chupacabras. En "Mi mujer y el chupacabras", Quirós interfiere la leyenda en el relato en primera persona de un periodista que llega con su mujer al pueblo de Campo del cielo para escribir una serie de crónicas sobre el lugar. La desaparición de su mujer y su regreso

juega con la transformación que resuelve una identidad nueva determinada por el espacio. "El artista de otro mundo" también plantea esa suerte de fluctuación entre quiénes somos para nosotros y para los otros y quiénes podemos llegar a ser. Se trata de figuras porosas, atravesadas por la fluctuación entre la condición de posibilidad, el uso de cierta habilidad, la apropiación de esa condición por parte de los otros y una suerte de exceso. En todos los relatos, se pone de manifiesto un desborde de lo humano que tiene en Quique el extremo fundante de ese espacio. En el último de los textos, el autor nos presenta el origen prehistórico de Campo de cielo que configura la genealogía de la relación del hombre con la naturaleza:

Una explosión y su posterior resplandor frenan su carrera, aunque solo por un momento. El hombre se palpa el cuerpo, revisa que cada cosa esté donde tiene que estar, y retoma el trote frenético. Supone, aunque no sabría cómo explicarlo, que tras aquella pelota de fuego hay una historia, algo que merece ser contado. Y así avanza. (Quirós, 2019: 198)

En el relato final, el principio tiene, al mismo tiempo, el tono de lo particular y lo universal. Dos notas sobre el libro: la tapa de la edición de Tusquets es de Ignacio Valicenti y refiere una figura del bestiario criollo; por su parte, el epígrafe de Luis Sagasti abona esa perspectiva universalista de lo propio que determina la forma cíclica del hombre narrando una historia.

Violencia y naturaleza: Baltasar contra el olvido

Baltasar contra el olvido es una novela de Mauricio Koch. Cuenta en primera persona la persistencia de un ser humano por recordar el crimen no castigado. Narra la historia de una voluntad contra aquello que se extingue entre el Cronos y el Aión, entre aquello que transcurre y aquello que irrumpe en la vida y se hace acontecimiento. El asesinato de la madre de Baltasar en un pueblo de Entre Ríos y el olvido sin justicia de la gente del pueblo son los disparadores de una

historia agónica que se mueve en la tensión entre la inmanencia de una vida, su experiencia y el decreto social de olvido. "Aunque a nadie le importe acá estoy yo, que no olvido y no voy a olvidar nunca lo que hicieron" (Koch, 2020: 12)³. Determina una posición ética del personaje, una mirada crítica sobre los otros y la práctica sistemática del olvido. Por eso corrige versiones oficiales y piensa: "No. No es como el padre Esteban dice" (Koch, 2020: 11). El autor escribe esta novela a partir de su recuerdo del femicidio en el pueblo entrerriano. En una entrevista señala:

Mi intención era narrar en clave de ficción un hecho que ocurrió en el pueblo donde crecí, Hernández, Entre Ríos, hace 27 años. En septiembre de 1993, mataron en circunstancias parecidas a Flora Müller, un hecho que nunca se esclareció y por el que nunca hubo detenidos. (Koch, 2020: 12)

Koch pone en juego en su novela aquello que Ricardo Piglia reclama para la literatura en sus propuestas para el próximo milenio: la verdad como horizonte político, el desplazamiento de la palabra propia a la ajena y la claridad para exhibir esa verdad. La novela define en la eficacia de la primera persona, en la condición del personaje inventado la claridad de la enunciación de la verdad. La historia se basa en un hecho real y como caja de resonancia amplifica la infinita cantidad de mujeres asesinadas sin el acto de justicia necesario para curar la herida.

El relato de Baltasar tiene un ritmo que modula la fuerza del personaje porque exhibe el punto de vista desde el margen social y determina una ética que desarma la moral del pueblo. El personaje se

³ Mauricio Koch nació en Villa Ballester, pero pasó su infancia en Hernández, Entre Ríos. Su libro de cuentos *El lugar de las despedidas* recibió el segundo premio en el Concurso Nacional de Narrativa Eugenio Cambaceres, organizado por la Biblioteca Nacional. En 2016 publicó *Cuadernos de crianza*, un diario íntimo sobre la relación con su hija, Gretel y en 2017, su primera novela, *Los silencios*.

constituye en ese gesto que le otorga libertad: "Comía *mísperos* arriba del *libustro*, no sé por qué ahora me hago el educado si nunca en la vida dije níspero y ligustro, y mamá y la abuela tampoco" (Koch, 2020: 34). La naturaleza va adquiriendo en el transcurso del relato una fuerza que compensa la soledad del narrador.

Gilles Deleuze señala que "Una vida inmanente lleva acontecimientos o singularidades que no hacen sino actualizarse en los sujetos y los objetos" (Deleuze, 1995: 3). La novela de Koch trata de esa inmanencia de la vida del narrador que determina la singularidad del sujeto en el cruce entre el pueblo y la naturaleza. Su hermano, la historia del gorrión, la escapada al monte son indicadores de la condición de posibilidad que el narrador construye para sí. En ese sentido, la figura de su hermano resulta clave para entender esa zona de lo natural constituyente que se despliega en el relato como lo otro: "Me acuerdo cuando se metía en los negocios y así como entraba manoteaba algo [...]. Él no tenía conciencia de que eso estaba mal. Tenía hambre y comía" (Koch, 2020: 38-39). Como Quique de Campo del cielo se muestra lo humano en el borde con lo no humano, es decir, lo humano poroso, tensado entre lo natural y lo cultural. Leo hace lo que no debe hacer. Se trata de la mala "conducta" del personaje, es decir, el comportamiento de un ser humano que resulta visible y plausible de ser observado por otros. Es por eso que, nos cuenta su hermano, debe ser disciplinado y llevado a una "institución". Lo sabemos gracias a Foucault: el monstruo humano es el que trasgrede la ley y lo diferencial de su entidad es, al mismo tiempo, tanto del orden de lo jurídico como de lo natural (Foucault, 1996). El individuo que debe ser corregido.

Sin embargo, el relato nos muestra la recurrencia de la violencia de los hombres. Se trata, justamente, de conductas que no son castigadas: la muerte de su madre, la violación paterna de una amiga de su madre durante toda la infancia, el asesinato de un muchacho que aparece carbonizado en su auto son actos humanos que diseñan una suerte de espejo infinito del horror y la muerte, pero también del olvido.

Frente a esta determinación, la novela nos propone entonces una suerte de alianza entre el mundo natural y el narrador que despliega un saber diferente. Se plantea una doble historia: aquella donde los humanos ejercen la violencia y decretan el olvido y la que propone el mundo natural que va constituyendo la identidad secreta y éxtima de Baltasar. El traslado de un mundo a otro define un sentido de experiencia propio diferenciado. "Todo lo que no sea olvido, eso serás" escribe el personaje y esa es la marca de su resistencia.

Así, la pequeña historia de Baltasar y el gorrión exhibe una afectividad plena que se funda en el cuidado del otro no humano, pero también en la amorosa atención de su derecho de libertad:

Crucé al boulevard, donde hay unos fresnos tupidos, abrí la mano y la extendí. Él se tomó su tiempo pero al final se largó y voló hasta una rama baja. Desde allí me miraba, piaba y me miraba. Si me acercaba seguro me dejaba agarrarlo, pero lo dejé nomás a ver qué hacía. No hizo nada, se quedó quietito, así que me di vuelta y empecé a volver, a ver si se decidía a alejarse. (Quirós, 2020: 36)

Baltasar va adquiriendo, de este modo, tácticas y estrategias contra el olvido. Es el mundo natural el que le otorga esos atributos que fundan el modo de su resistencia. Luego del gorrión, el monte será el lugar donde dibujará y se comunicará con los pájaros. La cultura entra en diálogo con la naturaleza a partir del descubrimiento del dibujo como forma propia de expresión y la biblioteca como espacio de investigación. Se trata de un vínculo inventado por Baltasar, impensado de acuerdo con el rol que ocupa en el pueblo: "Ella era la loca y nosotros los hijos de la loca: los loquitos. Así nos conocían todos y así nos llamaban. Ahí va la Renata con sus loquitos" (Quirós, 2020: 21).

Si el personaje es un marcador tipológico, un organizador textual y un lugar de investimiento como señala Jean-Philippe Miraux (2005: 10), las tres notas se conjugan en la implicación de lo identitario del sujeto. Baltasar desborda las prevenciones estipuladas y define la

eficacia de lo que está fuera de ese límite para constituir una identidad nueva y libre. Los pájaros, el dibujo, la biblioteca, el monte forman una conjunción en la que Baltasar "es". "Descubrí un mundo nuevo" nos dice. Ese mundo lo cura, le permite la resistencia frente al crimen y la manera particular del castigo a los asesinos: "Con mi mirada de guacho se los voy a hacer saber" (Quirós, 2020: 172).

La novela desarma las prevenciones y los lugares comunes acerca de la vida de pueblo de provincia e ironiza sobre la perspectiva simplificadora respecto de la tranquilidad pueblerina. Así entra en la zona de la "literatura regional" que implica, como bien señalan Hebe Molina y Fabiana Varela en su imprescindible libro *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático*, el reconocimiento de una tradición compleja con significados ambiguos, una tradición que tensiona y dialoga con la literatura argentina, entendida como literatura nacional y que exige por parte del crítico una colocación precisa⁴.

Al respecto señalan las autoras: "En la historia literaria argentina, Literatura Regional y Regionalismo son conceptos en continua interacción semántica, que han seguido una larga trayectoria durante la cual se han ido cargando de significados variopintos; por ello, se han vuelto términos ambiguos y discutibles. Aún más, cuando son usados en estudios críticos e historiográficos, se observa, por un lado, un cierto prejuicio que los margina [Molina, 2017]; por otro, cierta necesidad de autojustificación en quienes los emplean con cariz positivo". Más adelante aclaran: Las primeras exploraciones nos han mostrado que "regionalismo" es un término teórico usado con prurito y, si bien no está siempre bien definido, parece tener un campo semántico histórico más acotado; en cambio, "literatura regional" no genera cuestionamientos ni dudas, aunque tampoco suele estar delimitado unívocamente. La falta de precisiones genera ambigüedades y las ambigüedades perturban el debate productivo entre especialistas (Molina y Varela, 2018: 7-8).

Experiencia y espacio: El viento que arrasa de Selva Almada

La primera novela de Selva Almada, situada en el Chaco, narra la llegada del predicador evangelista Pearson y su hija, Leni, ante el desperfecto de su auto, al taller mecánico de Brauer que vive con Tapioca, un adolescente. La novela tuvo inmediatamente una amplia recepción de la crítica y de los lectores, fue llamada "novela del año" por la *Revista* \tilde{N} y en 2019, ganó el *First Book Award* de Edimburgo tras su traducción al inglés.

Uno de los espaldarazos más fuertes se lo dio Beatriz Sarlo que celebró el libro en una reseña llamada "Fin del mundo". La nota particular que Sarlo encuentra en esta novela reside en el tratamiento del espacio: "Son narraciones que llegan de otro espacio, poco transitado, más local". "Literatura de provincia" define y entra de lleno en el debate sobre el regionalismo literario "regional pero no costumbrista" aclara (Sarlo, 2012: 202). Es evidente que la representación del espacio que Almada explora no solo deja de lado el color local si no que, por el contrario, exhibe una política de destrucción de lo natural por causa de los hombres: mugre, basura, el olor de la pobreza en el campo, el calor, los insectos, el polvo, los perros, todo anula cualquier posibilidad de pintoresquismo. En principio, es posible inscribir la novela en la línea de lo que Gisela Heffes denomina "conciencia ecológica". Se trata de las manifestaciones artísticas y culturales que buscan cuestionar la intervención humana en el espacio que habita. En su libro, Heffes propone tres líneas de análisis que denomina "tropos medioambientales": la destrucción, la sostenibilidad y la preservación.

El viento que arrasa encuentra en la descripción el modo de dar cuenta de la marca crítica para poner a funcionar el primer tropo que Heffes considera:

Cerca de la casa, hasta casi llegando a la banquina, se amontonaba un montón de chatarra: carrocería de autos, pedazos de máquinas agrícolas, llantas, neumáticos apilados: un verdadero cementerio de chasis, ejes y hierros retorcidos, detenidos para siempre bajo el sol abrasador. (Almada, 2012: 13)

En la economía del relato, la noción de paisaje como representación del espacio se invierte. No hay estetización, ni color local, ni perspectiva exótica. El horizonte visual que nos propone define los retos, las consecuencias de la intervención humana en la naturaleza. Es en este sentido que la representación propuesta determina esa exigencia que Georg Simmel define para el paisaje: "como un ser-para-sí quizás óptico, quizás estético, quizá conforme al sentimiento, una exención singular y caracterizante a partir de aquella unidad indivisible de la naturaleza" (Simmel, 2013: 16). Cada trozo de lo natural, según el filósofo y sociólogo alemán tiene, entonces, una significancia que puede ser un punto de tránsito en las fuerzas de la existencia. Esa delimitación que la mirada humana, momentánea o duradera, tiene una base material en la que la naturaleza se infecta de la cultura humana. "Sus trozos" pueden ser tenidos, sin duda alguna, por naturaleza, pero representada como "paisaje". En la novela se repite la descripción del paisaje donde el deshecho, la ruina, la mugre son los atributos distintivos. Se trata de la significancia del efecto de lo real, podemos decir, parafraseando a Barthes. La caracterización del concepto de paisaje que Simmel propone nos permite problematizarlo en relación con las formas del realismo, las decisiones de representación regionalista, la estrategia de la descripción y la relación entre hombre y naturaleza. La representación que Almada decide para el escenario de su relato borra marcos prescriptos en la tradición de la literatura regional. En esa tensión entre naturaleza y paisaje, la naturaleza interfiere en la vida humana: la escena de la tormenta muestra la forma agónica de lo natural que invade y destruye.

Por otra parte, el narrador nos habla de una perspectiva humana diferente a la de la conducta de la destrucción respecto de lo natural

en la que resuena cierta huella del Romanticismo decimonónico, así como nos muestra el valor que la tradición popular le ha otorgado al mundo natural: "Le había inculcado a Tapioca el respeto por la naturaleza. Sí creía en las fuerzas naturales. Pero nunca le había hablado de dios" (Almada, 2012: 135).

Por esa causa, los personajes se internan en el monte para mirar y aprender: "El monte como una gran entidad bullente de vida. Un hombre podía aprender todo lo necesario solamente observando la naturaleza" (Almada, 2012: 135). La novela recupera una relación primitiva de la experiencia humana con la naturaleza y le otorga a lo natural una medida de conocimiento, un saber que el hombre puede adquirir mediante la observación: "Ahí, en el monte, estaba todo escribiéndose continuamente como en un libro de inagotable sabiduría. El misterio y su revelación. Todo, si uno aprendía a escuchar y ver lo que la naturaleza tenía para decir y mostrar" (Almada, 2012: 136).

En *Infancia e historia*, Giorgio Agamben analiza la crisis de la experiencia en la segunda mitad del siglo pasado y define su imposibilidad. Para este filósofo la incapacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo el hombre contemporáneo. La pobreza de la experiencia refiere la imposibilidad de captar la vivencia como pero también la incapacidad de transmitirla. Para la tradición filosófica, *Erlebnis* y *Erfharung* son los dos momentos constitutivos del concepto de experiencia que, para Agamben (siguiendo la conclusión de Walter Benjamin respecto de los efectos de la Gran Guerra), han desaparecido de la sociedad moderna. De esta manera, la antigua relación entre experiencia y conocimiento en la infancia humana que vincula al sujeto con su comunidad ya no existe.

El viento que arrasa presenta una perspectiva doble, decíamos, que tensiona la relación naturaleza/cultura. Por un lado, recupera ese sentido de la experiencia que encuentra en la naturaleza un modo de aprendizaje y por otro, representa el paisaje destruido, la zona de los

restos de las cosas. Como señala el narrador, naturaleza y basura encuentran un vínculo, se entrelazan en "la soledad de un campo como este" (Almada, 2013: 130). Esa conciencia ecológica de la que hablamos más arriba se exhibe en la descripción de los personajes que sufren las consecuencias de la degradación de lo natural por el hombre:

Pearson se tomó todo el vaso de un solo trago. Aunque el agua estaba tibia y tenía un color dudoso. Quedó tendido boca arriba en la arena sucia con olor a pescado podrido, mirando el cielo plomizo, con las ropas empapadas y el cuerpo helado, un chorro de pis, caliente, le corrió por las piernas. (Almada, 2013: 22)

De esta manera, la novela da cuenta de aquella vieja oposición que Theodor Adorno desarrolla en su *Teoría estética* entre paisaje cultural y naturaleza. Para el pensador, la transformación de lo bello natural se da a partir del siglo XIX ya que "se le sumó un ámbito que, siendo un ámbito de artefactos, hay que considerarlo primariamente contrapuesto a él: el ámbito del paisaje cultural" (Adorno, 2004: 121). La intervención del hombre sobre la naturaleza no solo desarma lo bello natural e incorpora "la fealdad del paisaje destrozado por la industria" (Adorno, 2004: 93), sino que da cuenta de una nueva relación: "la aparición del dominio de la naturaleza donde la naturaleza muestra a los seres humanos la fachada de lo indómito" (Adorno, 2004: 93). Se trata de "la ideología de la dominación". "Esa fealdad desaparecería si la relación de los seres humanos con la naturaleza se desprendiera del carácter represivo que prosigue la opresión de los seres humanos" (Adorno, 2004: 93), concluye.

En ese sentido, la novela nos presenta una relación entre el hombre y la naturaleza no como forma metafísica de religación con lo divino o trascendente, sino como un camino de conocimiento, una forma de percepción que recupera, como veíamos, un sentido de experiencia que se afinca en la mirada de lo natural: Pasaban horas, quietos debajo de los árboles, desentrañando sonidos, ejercitando un oído de tísico que fuera capaz de distinguir el paso de una lagartija sobre una corteza del de un gusano sobre una hoja. El pulso del universo se explicaba por sí mismo. (Almada, 2012: 136)

La novela, entonces, dialoga con aquellas investigaciones que exploran la dupla naturaleza/ cultura no como oposición sino como complementariedad. Eduardo Kohn en *Cómo piensan los bosques* describe la relación entre el hombre y la naturaleza a partir de su trabajo de campo en la Amazonia. Propone en sus conclusiones, "ecologizar" nuestros comportamientos éticos a partir de la "escucha etnográfica". Kohn nos cuenta que ese es el modo en que los habitantes de la Amazonia configuran un saber determinado por la experiencia con lo viviente. Esa experiencia determina herramientas conceptuales diferentes. En este sentido, Selva Almada decide en su primera novela darle una configuración doble a la relación entre lo humano y lo natural que determina una dimensión ética y una cadena conceptual diferente.

El narrador en tercera persona le permite a Almada el juego de las perspectivas. La hija del reverendo protestante no puede recuperar ese sentido de experiencia que los habitantes del lugar tienen:

Este sí parecía un sitio abandonado por la mano de los hombres. Paseó la vista por el paisaje de árboles achaparrados, secos y retorcidos, los pastos pinchudos que cubrían los campos. Desde el mismo día de la Creación este había sido un sitio abandonado por la mano de Dios. (Almada, 2012: 66)

En esa peculiar mirada etnográfica que la novela propone, los animales tienen también una función específica. Si bien en los textos de Quirós y Koch analizados anteriormente los animales forman parte de las historias que se cuentan de diferente modo (la perra de Lecko, el gorrión de Baltasar, por ejemplo) en *El viento que arrasa* muestra una dimensión particular. En esa doble valencia del espacio como paisaje natural y paisaje cultural que propone, los perros

constituyen otra forma de exploración de lo no humano. El narrador describe a uno de los perros del taller y se pregunta por la peculiar percepción de lo natural que cambia su comportamiento:

La sensibilidad se habría ido perfeccionando tras décadas y décadas de mestizaje. O le habría venido sola, sería un rasgo propio ¿por qué no? ¿Por qué en los animales ha de ser diferente que en los hombres? Este era un perro particularmente sensible. (Almada, 2012: 197)

Almada se inscribe así en esa indagación sobre los sujetos no humanos que muchos escritores han intentado con diferentes estrategias. Más allá de la fábula, el intento de separar el personaje de la figuración humana ha tenido múltiples intentos. Basta recordar cuentos como "La insolación", "Yagui" o "El alambre de púa" de Horacio Quiroga en los que el narrador adopta el punto de vista de los animales y funda la interpretación del mundo a partir del relato de esa percepción no humana. Se trata entonces de la constitución de los animales como personajes. Como en estos cuentos de Quiroga, la novela apela al olfato como marca de diferencia de lo animal frente a lo humano:

Pero el Bayo no necesitaba ahora de su vista. Sin moverse de su posición alzó levemente la cabeza. El cráneo triangular que terminaba en las sensibles narinas tentó el aire dos o tres veces seguidas. Devolvió la cabeza a su eje, esperó un momento, y volvió a olfatear. Ese olor era muchos olores a la vez. Olores que venían desde lejos, que había que separar, clasificar y volver a juntar para develar qué era ese olor hecho de mezclas. (Almada, 2012: 198)

De esta manera, decíamos, Almada se inscribe en una tradición de nuestra literatura, pero dialoga también con postulaciones científicas actuales. Tal es el caso de una de las líneas interdisciplinares más interesantes al respecto que da por tierra con la tesis sobre la incapacidad de los animales de ser conscientes de sí y del mundo. Si bien es un campo de investigación incipiente (las primeras publicaciones son del 2012)

en los últimos años han avanzado en determinar experimentalmente estas hipótesis. En *The Cambridge Declaration on Consciousness* (2012), un grupo de científicos concluye que el peso de la evidencia de los experimentos en el campo de la investigación de la conciencia está evolucionando rápidamente y se han desarrollado abundantes técnicas y estrategias nuevas para la investigación con animales humanos y no humanos que indican que los humanos no son los únicos que poseen los sustratos neurológicos que generan la conciencia⁵.

El 7 de julio de 2012 se publica "The Cambridge Declaration on Consciousness" que fue escrita por Philip Low y editada por Jaak Panksepp, Diana Reiss, David Edelman, Bruno Van Swinderen, Philip Low and Christof Koch. Esta Declaración fue presentada en "The Francis Crick Memorial Conference on Consciousness in Human and non-Human Animals" y firmada por los participantes del evento, entre ellos Stephen Hawking. Citamos la conclusión del documento: "We declare the following: The absence of a neocortex does not appear to preclude an organism from experiencing affective states. Convergent evidence indicates that non-human animals have the neuroanatomical, neurochemical, and neurophysiological substrates of conscious states along with the capacity to exhibit intentional behaviors. Consequently, the weight of evidence indicates that humans are not unique in possessing the neurological substrates that generate consciousness. Nonhuman animals, including all mammals and birds, and many other creatures, including octopuses, also possess these neurological substrates" [Declaramos lo siguiente: La ausencia de un neocórtex no parece impedir que un organismo experimente estados afectivos. La evidencia convergente indica que los animales no humanos tienen los sustratos neuroanatómicos, neuroquímicos y neurofisiológicos de los estados conscientes junto con la capacidad de exhibir comportamientos intencionales. En consecuencia, el peso de la evidencia indica que los humanos no son los únicos en poseer los sustratos neurológicos que generan la conciencia. Los animales no humanos, incluidos todos los mamíferos y aves, y muchas otras criaturas, incluidos los pulpos, también poseen estos sustratos neurológicos] (la traducción es nuestra).

Algunas conclusiones

Hebe Molina y Fabiana Varela en el libro citado más arriba no solo refieren la cuestión del regionalismo literario y la literatura regional como líneas de tradiciones de nuestra literatura, sino que indican la importancia que los críticos tenemos respecto a las posiciones que adoptamos en nuestros trabajos. Es apelación nos impulsa, entonces, a revisar ciertas conceptualizaciones que conforman la constelación del regionalismo literario. Tal es el caso de la representación como estrategia fundamental que enlaza al realismo como modo pertinente y necesario para todo escritor que busque referir una región. En ese sentido, los tres autores seleccionados para este trabajo proponen una referencia situada que torna ese efecto de lo real del que nos habla Barthes como condición estética. Sabemos que *Campo del cielo*, *Baltasar contra el olvido* y *El viento que arrasa* hacen de esa referencia una condición del relato.

Nos interesa rescatar la posición que Ian Watt analiza sobre el realismo en su libro The rise of the novel. El autor investiga allí la interconexión de las condiciones sociales, las actitudes cambiantes y las prácticas literarias durante el período en que la novela surgió como la forma literaria dominante. Watt incorpora a la discusión sobre la estética realista y la preponderancia de la escuela francesa, la posición del realismo filosófico que se aplica a una visión de la realidad opuesta al "uso común". La escolástica medieval propone un realismo universal de clases y abstracciones (para esta tradición son las "verdaderas realidades") muy diferente de la representación de los objetos concretos particulares. Para Watt esta paradoja -así la llama- es la que diferencia la novela moderna de los géneros anteriores, fundamentalmente de la epopeya. Es decir, mientras el mérito de un escritor de epopeyas se funda en la representación de los universales y esa sería la justificación epistemológica de la verdad, la novela finca su noción de verdad en el relato de la experiencia individual. Deja de lado los universales del realismo filosófico para referir los particulares. En otras palabras, la novela, siguiendo a Lukács, es el género

literario que corresponde a un periodo de la humanidad donde la experiencia individual está marcada por el desacuerdo del hombre con el mundo. La oposición entre los universales y los particulares se torna la marca constitutiva de la subjetividad. "Modernism realism, of course, begins from the position that truth can be discovered by the individual trough the senses" afirma (Watt, 1957: II). La vinculación con la novela se hace fuerte en este punto: "el asunto totalmente individual", como experiencia del mundo y los otros, encuentra en la novela la forma que más acabadamente refleja esta reorientación del sujeto".

Intentamos presentar una conjetura, apenas un esbozo, en relación con esta paradoja que Watt describe y que involucra la novela y el realismo. Es posible pensar que en los textos presentados en este artículo existe una suerte de excedencia de las postulaciones acerca del género y la representación que da una vuelta de tuerca a la relación entre novela y realismo. Es en este punto cuando volvemos a la reflexión acerca de la literatura regional, el regionalismo literario y la representación del espacio como paisaje.

^{6 &}quot;El realismo modernista, por supuesto, comienza desde la posición de que la verdad puede ser descubierta por el individuo a través de los sentidos" (Watt, 1957: II; la traducción es nuestra).

⁷ Completamos la cita de Watt: "By a paradox that will surprise only the neophyte, the term "realism" in philosophy is most strictly applied to a view of reality diametrically opposed to that of common usage —to the view held by the scholastic Realists of the Middle Ages that it is universals, classes or abstractions, and not the particular concrete objects of sense—perception, which are the true "realities" (Watt, 1957: II). [Por una paradoja que solo sorprenderá al neófito, el término "realismo" en filosofía se aplica más estrictamente a una visión de la realidad diametralmente opuesta a la del uso común: a la opinión sostenida por los realistas escolásticos de la Edad Media de que son universales, clases o abstracciones, y no los objetos concretos particulares de la percepción sensorial, cuáles son las verdaderas "realidades"] (La traducción es nuestra).

Si bien el proyecto que nos ocupa incluye otras novelas que por razones de espacio no hemos podido analizar aquí, no queremos caer en la falacia de la generalización inadecuada. Nuestra tesis tiene que ver, en principio, con las postulaciones literarias de Koch, Quirós y Almada que se inscriben en la tradición de la literatura regional. En ese sentido, pensamos que esas postulaciones tienen una resonancia de lo contemporáneo que se desmarca de la tradición de referir la región para mostrar, exhibir lo propio, muchas veces con esa marca ideológica del exotismo que lee tan acertadamente César Aira.

Es en este sentido que podríamos colocar a la literatura regional en el debate entre literatura mundial y literatura comparada que Gayatri Chakravorty Spivak, Franco Moretti, David Damrosch, Emily Apter o Nora Catelli, entre otros, están llevando a cabo. Esto es: ¿existe la posibilidad de pensar –que nos disculpen los filósofos – en "nuevos universales" que tienen que ver con lo que se ha dado en llamar el "Antropoceno"? ¿La región como constelación ofrece a los escritores posibilidades de afincar estos nuevos universales?

Entre los argumentos que Spivak sostiene en la controversia con David Damrosch acerca de la posición ética y estética de la crítica respecto de la controversia entre literatura comparada y literatura mundial, la pensadora india propone el concepto de lo "universalizable" (concepto que extrae de la ética kantiana) que se opone al de literatura universal. Para Spivak, lo singular es siempre lo universalizable nunca lo universal. Señala:

Our concern is not how to situate the peaks of the literary production of the world on a level playing field but to ask what makes literary cases singular. The singular is the always universalizable, never the universal. The site of reading is to make the singular visible in its ability⁸. (Spivak, 2011: 466)

^{8 &}quot;Nuestra preocupación no es cómo situar los picos de la producción literaria del mundo en igualdad de condiciones, sino preguntarnos qué hace que los casos literarios sean singulares. Lo singular es lo siempre universalizable, nunca lo universal. El sitio de lectura es hacer visible lo singular en su capacidad" (Spivak, 2011: 466; la traducción es nuestra).

Lo universalizable nos parece un concepto sumamente productivo para leer la singularidad de los textos analizados en relación con lo humano, el espacio, lo animal y lo vegetal. Estos textos cuentan no solamente historias humanas y, como en la vieja teoría del iceberg de Hemingway, hay zonas de exploración que se enuncian como detalle, elemento de la descripción, fragmento de un todo fundamentalmente crítico que exhibe el fin de la tesis de la excepcionalidad humana a la que nos referíamos al principio de nuestro trabajo y que determina el flujo de lo universalizable ya que se hace cargo del viejo conflicto entre naturaleza/cultura y dispone nuevas herramientas para nuevos conceptos. De este modo, se podría pensar que esta oposición se torne complementariedad y la naturaleza no sea ya lo que marca la diferencia con lo humano, como sostiene Kate Soper, sino lo que la constituye.

Bibliografía

- AA. VV. (2012). "The Cambridge Declaration on Consciousness" https://fcmconference.org/img/ CambridgeDeclarationOnConsciousness.pdf Visita 3 de junio de 2023.
- Adorno, T. (2004). *Teoría estética* (Traducción de Jorge Navarro Pérez). Akal.

Agamben, G. (2004). *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo.

_____. (2006). Lo abierto. Adriana Hidalgo.

Almada, S. (2012). El viento que arrasa. Mar dulce.

- Bollnow O. (1969). *Hombre y espacio*. Biblioteca Universitaria Series. Labor.
- Damrosch, D. et Spivak, G. Ch. (2011). "Comparative Literature/World Literature: A Discussion with Gayatri Chakravorty Spivak and David Damrosch Comparative Literature Studies", Volume 48, Number 4, 2011, pp. 455-485 (Article) Published by Penn State University Press.
- Deleuze, G. (1995). "Inmanencia: una vida". Revista Philosophie 47). Accesible en http://deleuzefilosofia. blogspot.com/2007/07/la-inmanencia-una-vida-gilles-deleuze.html Visita 14 de junio de 2023.

Foucault, M. (1996). La vida de los hombres infames. Altamira.

Haraway, D. (2022). Visiones Primates Género, raza y naturaleza en la ciencia moderna. Hekht.

- Heffes, G. (2013). Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina. Beatriz Viterbo Editora.
- Koch, M. (2020). Baltasar contra el olvido. Obloshka.
- Koch, M. y Marabotto, E. (2020). "Traigo esta historia de un femicidio conmigo hace años, era una obsesión" Telam 9-12-2020 https://www.telam.com.ar/notas/202012/537962-mauricio-koch-traigo-esta-historia-de-un-femicidio-conmigo-hace-anos-era-unaobsesion.html. Visita I de junio de 2023.
- Kohn, E. (2021). Cómo piensan los bosques: hacia una antropología más allá de lo humano. Traducción de Mónica Cuéllar Gempeler y Belén Agustina Sánchez. Abya Yala.
- Korgaards, C. (2011) *La creación del reino de los fines*. Universidad Autónoma de México.
- Miraux, J.P. (2005). El personaje en la novela. Nueva Visión.
- Molina, H. y Varela, F. et al (2018). *Regionalismo literario: historia* y crítica de un concepto. 1a ed. Universidad Nacional de Cuyo. Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado.
- Neuburger, A. (2020). "Materiales desechables Ficciones e imaginarios de los restos del presente". *Badebec* VOL. 10 N° 19 (Septiembre, 2020).
- Quirós, M. (2019). Campo de cielo. Tusquets.
- Sarlo, B. (2012). "Fin del mundo" en *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Mar dulce.

Schaeffer, J. M. (2009). *El fin de la excepción humana*. Fondo de Cultura Económica.

Piglia, R. y Rozitchner, L. (2001). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades) – Mi Buenos Aires querida*. Fondo de Cultura Económica.

Rowlands, M. (2009). El filósofo y el lobo. Seix Barral.

Simmel, G. (2013). Filosofía del paisaje. Casimiro.

Soper. K. (1995). What is Nature?: Culture, Politics and the Non-Human. Blackwell.

Watt, I. (1957). The rise of the novel. University California Press.

Mercedes Alonso es Doctora en Literatura (UBA), docente de la carrera de Letras de la UBA, de la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la UNA y profesora de Lengua y Literatura en el nivel medio. Integra equipos de investigación sobre cine latinoamericano contemporáneo y sobre literaturas comparadas en América Latina. Forma parte del comité de redacción de *En la otra isla. Revista de audiovisual latinoamericano*.

Mónica Bueno es Doctora en Letras y profesora titular del Área Literatura Argentina en la UNMdP e Investigadora en el CELEHIS, INHUS, ISTEC. Directora del grupo de investigación "Cultura y política en la Argentina", se ha especializado en la obra de Macedonio Fernández. Ha publicado varios artículos sobre este autor y los libros: Diccionario sobre la novela de Macedonio Fernández (Ricardo Piglia, ed.), Macedonio Fernández: un escritor de Fin de Siglo. Genealogía de un vanguardista, Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández: jornadas de homenaje sobre Macedonio Fernández. Ha coordinado, entre otros, los libros colectivos La novela argentina: uso y experimentación del género. Dirige la Colección Raros y olvidados de la Editorial de la UNMdP (Eudem).

Mariana Catalin es Doctora en Humanidades y Artes mención Literatura por la Universidad Nacional de Rosario. Se desempeña como investigadora adjunta de CONICET con el proyecto "Imaginarios para (después d)el final en la narrativa argentina actual" en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (UNR-CONICET) y como profesora adjunta en la materia Literatura Argentina I en la carrera de Letras de la misma universidad. Entre sus publicaciones se destaca el libro *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec, Babel* (2014) y la codirección de la "Colección Lucio V. Mansilla" (2023) alojada en la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno". Dirige, además, la Maestría en Literatura Argentina de la UNR.

Laura Destéfanis es Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada, España, y es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es profesora de Literatura Argentina en el Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González y realiza su investigación posdoctoral en el Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina (INDEAL) de la Universidad de Buenos Aires sobre literaturas del Gran Chaco. Sus últimas publicaciones son "Crónicas del suburbio en Argentina. El caso atípico de Trópico de Villa Diego, de Mario Castells", en Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos (2023); "Nomadismos simbiontes hacia la Tierra sin Mal: Las aventuras de la China Iron", en Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani, 14 (2) (2022), y "Malvinas: la literatura como testigo absoluto. El caso de Las Islas, de Carlos Gamerro", en Confabulaciones. Revista de Literaturas de la Argentina (2022).

Lucía Feuillet es Doctora en Letras y se desempeña como profesora en la Universidad Nacional de Córdoba y en institutos de formación docente. Forma parte del equipo de investigación "Canon y margen en el sistema literario argentino desde 1940 hasta el presente" en la UNC, dirigido por Jorge Bracamonte y María del Carmen Marengo y "Literatura argentina especulativa en el siglo XXI", en la Universidad del Salvador, dirigido por María Laura Pérez Gras. Es miembro de la Red Interuniversitaria de Estudios sobre Literaturas de la Argentina (RELA). Ha publicado dos libros, varios capítulos y más de veinte artículos en revistas académicas y científicas nacionales e internacionales. Como becaria doctoral y postdoctoral de CONICET ha investigado sobre los cruces entre el policial, la ciencia ficción, el terror y lo fantástico en la literatura argentina. Actualmente se dedica a estudiar el *new weird* y la literatura especulativa en producciones recientes de escritorxs argentinxs.

Raquel Guzmán es Profesora y Licenciada en Letras, Magister en Educación y Doctora en Humanidades. Sus investigaciones se orientan a la teoría poética y al estudio de la literatura del noroeste argentino. Publicó *Elogio de la poesía*. *Aproximación a la obra de Sara*

San Martín (2005) Investigación y Literatura (2014), Poesía y sociedad (2015), además de artículos críticos; coordinó Cartografías literarias del noroeste argentino: de la democracia al bicentenario (2018) y dirigió la Revista digital Enciudarte (2017-2022). Entre sus textos literarios se cuentan Quiero volver a casa – Premio de Poesía Argos (1991) –, Zócalo – Premio Provincial de Poesía en Salta (2016) –, Inundación – Poesía UNL (2018) –, Ómnibus y Ondulaciones – Killa (2018) – y Poema del cuerpo fugitivo (2020). En microrrelatos, Verde Billar (2018) y En la misma barca (2022). Junto a la poeta Miriam Fuentes, coordinó la antología cooperativa Eva decidió seguir hablando. Poesía de mujeres en el noroeste argentino (2009). Su producción está disponible en literanoa.ar

Sonia Jostic es Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), donde se desempeña como docente e investigadora. Se encuentra a cargo de las cátedras de Literatura Iberoamericana Contemporánea y del Seminario de Literatura Iberoamericana (Facultad de Letras y Estudios Orientales), de Literatura Argentina (Facultad de Lenguas Modernas), y de Literatura Argentina e Hispanoamericana (Licenciatura en Gerenciamiento Económico Intercultural con la Universidad de Passau, Ciencias Económicas y Empresariales). En calidad de investigadora adjunta, ha formado ininterrumpidamente parte de proyectos de investigación desde el año 1998. Sus artículos y capítulos de libros aparecen en publicaciones académicas del ámbito nacional e internacional; asimismo, participa activamente en congresos de proyección nacional e internacional. Es evaluadora externa en publicaciones científicas, ha impartido cursos literarios de extensión (Museo de Bellas Artes, Buenos Aires) y contribuyó en notas periodísticas de difusión cultural. Es miembro organizador de jornadas nacionales y congresos internacionales que han tenido lugar en la USAL durante los últimos años.

Esteban Luciano Juárez es Licenciado en Letras (UBA). Actualmente realiza su doctorado en Literatura en la misma institución donde propone investigar los imaginarios y las representaciones literarias de la violencia biopolítica en la literatura argentina analizando las

relaciones culturales entre los cuerpos y los espacios que estos habitan. Ha sido miembro investigador de dos proyectos UBACyT y un proyecto FILOCyT. Ha publicado ponencias, artículos y capítulos de libros centrados en las formas de representación literaria de la corporalidad y los espacios.

Alfonsina Kohan es Profesora en Lengua y Literatura (UADER). Magister en Teoría y Metodología de la Investigación Literaria (UNR). Doctora en Letras (UNC). Actualmente se desempeña como Secretaria Académica del Rectorado de UADER. Ex directora de la Editorial UADER. Codirige la Maestría en Literatura y Política (FHAyCS. UADER). Dicta las cátedras Introducción a los Estudios Literarios y Literatura Argentina II (FHAyCS). Es autora del libro Alberto Gerchunoff, periodista, crítico y pensador y de numerosos artículos en relación con su área de estudio: la Teoría Literaria y la Literatura Argentina. Codirige el equipo de investigación Cartografía de la literatura entrerriana: la construcción del espacio literario de la provincia. Periodo 1876-1910. Dirige las "Jornadas de Literatura entrerriana: nuestros escritores nuestro canon" (FHAyCS-UADER).

Matías Lemo es Licenciado en Letras y doctorando en Letras (Universidad del Salvador). Profesor de Metodología de la Investigación y de Literatura Argentina, e investigador sobre literatura argentina contemporánea (USAL). Actualmente, es miembro de los proyectos "Nueva Narrativa Argentina Especulativa" y "Escrituras fronterizas de la Literatura Argentina", anclados en el Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la USAL. Entre sus últimas publicaciones, se destaca el artículo "Política, ecología, género y comunidad" en la revista *Chasqui* (Arizona State University, Vol. 52, No. I, Mayo 2023) sobre la ciencia ficción contemporánea argentina en su vertiente ecofeminista.

María Alejandra Nallim es Profesora en Letras (UNT), Licenciada. en Letras (UNJu), Dra. en Letras, orientación en Literatura (UNT) con tesis sobre la Cartografía narrativa de Demitrópulos y tiene dos

Posdoc del CEA-(UNC). Posee formación en Teatro (Facultad de Artes-UNT). Actualmente es profesora adjunta ordinaria exclusiva de Literatura Argentina I y II y adjunta regular simple de Literatura del NOA en el Profesorado y Licenciatura en Letras (FHyCS-UNJu). Se desempeña como coordinadora de la Unidad de investigación de Pensamiento Latinoamericano, relaciones interétnicas e interculturales y oficia como directora y docente de la carrera de Posgrado: Maestría en Estudios Literarios de Frontera (FHyCS-UNJu). Fue referente de los estudios literarios del NOA (PROHUM), Coordinadora nacional de la RELA por el bienio 2013-2014 y Coordinadora general del XXI Congreso Nacional de las Literatura de la Argentina, realizado en Jujuy. Dirige proyectos de investigación (SECTer) con especial interés sobre la cartografía ficcional jujeña, del NOA, y las literaturas argentinas del siglo XXI. Actualmente coordina el Proyecto A-C. O23I- FHyCS- "Poéticas fronterizas de la monstruosidad en las literaturas de la Argentina reciente" Es autora de libros colaborativos y artículos sobre literatura argentina, NOA y jujeña. Es capacitadora de posgrado, dicta de cursos de actualización y talleres sobre la literatura local en universidades, IES, escuelas y bibliotecas.

María Laura Pérez Gras es Doctora en Letras e Investigadora del CONICET y el Instituto de Literatura Argentina (UBA), profesora titular de Literatura Argentina, Seminario de Literatura Argentina y de Metodología de la Investigación en la Universidad del Salvador, donde dicta seminarios de posgrado, dirige el Doctorado en Letras y proyectos de literatura argentina. Se especializa en el estudio de relatos autobiográficos de cautiverio y de viaje, y en el área de la imagología. En los últimos años, indaga también en la narrativa especulativa argentina actual que recupera los tópicos y cronotopos de la frontera interior decimonónica. Ha escrito más de cincuenta artículos para publicaciones y encuentros científicos del país y del exterior. Ha coordinado cinco dossiers en revistas indizadas en los últimos tres años. Entre sus libros, se destacan Relatos de cautiverio (Biblioteca Virtual Cervantes, 2013) y Cautiverio y prisión de Santiago Avendaño, Tomos I y II (2019 y 2022), por Ediciones Universidad del Salvador.

Sabrina Rezzónico nació y reside en Córdoba. Es correctora literaria, licenciada y doctora en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Actualmente, se desempeña como profesora asistente en la cátedra de Literatura Argentina I de la Escuela de Letras en dicha unidad académica, y como docente de Lengua y Literatura en escuelas públicas de la provincia de Córdoba. Ha sido becaria de posgrado del CONICET (2012-2017), ha formado parte de provectos y programas de investigación acreditados desde 2011 y radicados en el Centro de Investigaciones "María Saleme de Burnichón" de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), e integra la Red Interuniversitaria de Estudios de Literaturas de Argentina (RELA). Ha participado como expositora en eventos académicos nacionales e internacionales y sus investigaciones, que tienen como objeto de estudio la narrativa contemporánea de Argentina, han sido publicadas en revistas científicas indexadas y capítulos en libros de autoría colectiva.

Dana Rodríguez es profesora en Lengua y Literatura (UADER). Maestranda en Literatura y Política (FHAyCS-UADER). Actualmente se desempeña como directora de la Editorial UADER. Auxiliar Docente en la cátedra Literatura Argentina II (FHAyCS-UADER). Integrante del equipo de investigación Cartografía de la literatura entrerriana: la construcción del espacio literario de la provincia. Periodo 1876-1910. Organizadora de las "Jornadas de Literatura entrerriana: nuestros escritores nuestro canon" (FHAyCS-UADER).

Juan Ezequiel Rogna es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Trabaja en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC) como miembro del Proyecto de Investigación: "Literatura y política: construcción de identidades y configuraciones estéticas de lo popular en la narrativa argentina. 1960-2015". Se desempeña como profesor asistente de la Cátedra Literatura Argentina II (Escuela de Letras, FFyH, UNC). Entre sus publicaciones, se destacan los libros *Literatura y peronismo: configuraciones de la cultura popular en la narrativa argentina de la década*

del 2000 (Editorial Filosofía y Humanidades, 2017) y *Una casa a la intemperie. Lenguas, territorios e identidades en la narrativa argentina del siglo XXI*, en coautoría con Pablo Heredia (Babel Ediciones, 2021).

Lucía Vazquez es Profesora en Castellano Literatura y Latín (I. S. P. Dr. Joaquín V. González) y Magister en Estudios Literarios (FILO, UBA). Realiza su doctorado en la UBA con una beca de CONICET, investigando ciencia ficción argentina contemporánea. Forma parte con su trabajo del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA (ILH). Publicó artículos sobre su tema de investigación y afines en revistas internacionales y nacionales. Participó de numerosos congresos y jornadas. Es integrante del grupo de investigación de la USAL "Literatura argentina especulativa en el siglo XXI". Fue docente en UNSAM. Actualmente dicta un curso extracurricular en el I. S. P. Dr. Joaquín V. González sobre problemáticas de género (genre) y género (gender) en la ciencia ficción contemporánea. Es JTP en el Seminario Problemas narrativos de los géneros en la Universidad del Cine.



Las producciones literarias recientes ponen en juego una ética de lo extremo mediante la superposición de imposibles, la convivencia de contrarios y la profanación de formas consagradas por el canon. En un contexto de ambigüedades interpretativas y secretas tramas colectivas, el desborde se vuelve un gesto urgente y necesario para instalar la pregunta sobre los vínculos humanos extrañados y los límites de los paradigmas cognitivos vigentes.

El comienzo del siglo XXI (y del nuevo milenio) encontró a la Argentina particularmente sumida en una profunda crisis que no tardaría en materializarse como una suerte de "desborde": desborde de las calles, desborde del "sistema", desborde de las formas... desbordes múltiples, autorreflexivos, intergenéricos, que se sitúan entre la praxis de lo cotidiano y los marcos inasibles de lo global, y motivan a una crítica rigurosa y permeada por intereses multidisciplinarios.









