

## NUEVAMENTE, LA FICCIÓN DEL MARGEN NO ES UNA FICCIÓN AL MARGEN APUNTES PARA UNA VERSIÓN RECARGADA<sup>1</sup>

Sonia Jostic\*

**Resumen:** La literatura local de este milenio (y sus modos de circulación) le debe(n) mucho a lo que ya se ha perfilado como hito de profunda gravitación en el imaginario, a saber: la crisis que se sitúa en su origen. Entre otros aspectos, ella forzó (un poco antes y después de su explosión) la visibilidad de los márgenes turgurizados de la ciudad (muy en especial, las villas miseria) de la mano de cuestiones que se vinculan con su representación. En este sentido, la ficción actual ejecuta peculiares torsiones a propósito de uno de los enclaves que sostenían las representaciones tradicionales, sustentadas fundamentalmente en la carencia. Sin abandonar ese modo de aproximación, la literatura actual abre un diálogo con las ciencias sociales y hurga en los materiales recabados e investigados por ellas. Ello no redundará en la configuración de trayectorias de armónico cruce ni diseños próximos, pero sí en una complejización de la mirada (que puede leerse como un realismo transformado) donde se contrasta la carencia con una acumulación y un atiborramiento articulados en función de lo que denomino *poética del exceso*.

**Palabras clave:** Literatura Local, Literatura Actual, Realismo Transformado, Carencia, Poética del Exceso.

**Abstract:** *The local literature in this millennium (and its circulation methods) owe very much to what already is outlined as a point of deep gravitation in the imaginary, the crisis of its beginning. Among other aspects, it forced (a little before and after its outburst) the visibility of the slum borders of the city (mainly, the villas miseria) related with questions referred to*

---

1 Un título semejante apareció en el número 49 de *Gramma*, en ocasión de la «Memoria del “Ciclo de Encuentros con Escritores”» que había tenido lugar durante las III Jornadas de Literatura Argentina organizadas por la Escuela de Letras de la Universidad del Salvador, en septiembre de 2012. En ese momento, las reflexiones que se vuelcan en este artículo se hallaban en un estado absolutamente larvario; el título, sin embargo, me sigue resultando tan potente como pertinente, y es por esa razón que lo retomo aquí. A él le agregó una suerte de *microcoda* que se vincula con la *poética del exceso* a la que se hace referencia hacia el final del trabajo.

\* Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Docente de las cátedras de Literatura Iberoamericana II y de Seminario de Literatura Iberoamericana en la USAL. Correo electrónico: sjostic@indicom.com.ar. *Gramma*, XXV, 52 (2014), pp. 39-60.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

*its representation. The actual fiction produces strange movements according to one of the keys which were in the base of traditional representations, sustained mainly in the lacking. Without leaving that way of approaching, the actual literature opens an interchange with social science and stirs up in the subjects revealed and investigated by it. This doesn't result in the configuration of harmonic crossroads or near designs, but it does in a more complex looking (that can be read as a transformed realism) where lacking and accumulation (even stuffing) are faced in a way that I call poetry of the excessiveness.*

**Keywords:** *Local Literature, Actual Literature, Transformed Realism, Lacking, Poetry of the Excessiveness.*

### TRIBUTO AL RODEO

Al señalar que «Método es rodeo», Walter Benjamin apunta a la tenacidad con la que el pensamiento regresa, una y otra vez, con minuciosidad, a la exploración de un objeto. Dedicado a la observación, el pensamiento seguirá «los diversos niveles de sentido» que ese objeto, estimulándolo, le propone. Entonces: si el rodeo implica asedio, también supone captación (y uso) de la variación. Paradójicamente, el rodeo como método se nutre de la constancia que forja la atención depositada en el objeto y, simultáneamente, de la mutación de los sentidos en avance y retroceso. Puesto que se trata de una «renuncia al curso ininterrumpido de la orientación» (Benjamin, 2012, p. 62) en pos de mostrar las tensiones, los elementos aislados y heterogéneos, de ser sensible al valor de los fragmentos, de lo indirecto y de lo inconcluso, el rodeo también es reconocimiento de la imposibilidad reconstructiva.

Mi rodeo inaugurará su itinerario a partir de una breve reflexión sobre el margen y sus posibles (des)pliegues. Y, afin a la opción por el desvío, el ingreso estará a cargo de la dimensión etimológica del término. De acuerdo con el Diccionario de la RAE, el «margen» está vinculado con: (a) extremidades, bordes, orillas y límites; (b) una holgura para un espacio o suceso; (c) el beneficio que puede obtenerse en función de la diferencia entre costo y venta; (d) la falta de intervención en un asunto (el permanecer *al margen*); (e) la atención depositada en lo menos sustancial y dejando de lado lo más importante (es decir: andar *por los márgenes*). La distribución del margen puede ser sistematizada, por lo tanto, en tres direcciones: una, orientada a dar cuenta de aquello que está apartado de una *centralidad* determinada; otra, atenta a una amplitud promovida tanto por lo aplazable como por lo lucrativo; y otra, vinculada con la futilidad que suele atribuírsele a lo prescindible.

Ahora bien: cuando se examina el adjetivo «marginal», las acepciones del sustantivo se repiten, pero para revolverse en una suerte de amasijo semántico. En efecto, además de tratarse de lo «que está en el margen» o es «relativo a él» (primera de las direcciones identificadas para el «margen»), y también de aquello que es «de importancia secundaria o escasa» (dirección tercera), resulta significativo que, a propósito de una persona o de un grupo, el/lo marginal suponga el hecho de «Que vive o actúa, de modo voluntario o forzoso, fuera de

las normas sociales comúnmente admitidas» (*DRAE*). En este sentido, lo marginal siempre se define por negación: por ocupar un espacio que no es central ni importante, pero sobre todo por operar según una lógica que, desde el lejano *centro*, no es admisible. En lo marginal habita, entonces, una dinámica disruptiva, que cae más allá de los límites *normalmente* tolerados. Por eso, el/lo marginal también puede ser pensado desde la holgura del margen, pero en tanto demasía, exceso que desborda la medida.

### MAPAS LITERARIOS: «UD. ESTÁ AQUÍ»

La crisis argentina que inauguró el presente siglo tuvo un impacto tan profundo como generalizado, mucho más corrosivo que el que se materializó en dimensiones políticas, económicas y sociales. El imaginario no salió ileso del deterioro implicado en ese proceso histórico; de hecho, en ocasión de «Realismos», unas jornadas de crítica que la Universidad de Rosario organizó en 2005, cuyas intervenciones fueron lo suficientemente fértiles y provocativas como para seguir suscitando discusiones (Contreras, 2006 y 2013), Sergio Delgado se refirió, entre otras cosas, al «Principio de orfandad» que, entendía, atravesaba a la literatura argentina en pleno hervor escriturario. Esa sensación comprendía, según su entender, «tanto [...] la ausencia de maestros vivos, como (la) de un sistema literario que apañ(ara) a los escritores nacientes» (Delgado, 2005, p. 52). Casi diez años han pasado ya desde ese diagnóstico, y encuentro en ese lapso un *margen* habilitante para la reflexión.

Pienso en los «escritores nacientes» de entonces como aquellos que hoy transitan los treinta y los cuarenta años; escritores a los que la crítica ya ha adjudicado un espacio formal en tanto usina escrituraria «joven», «nueva», «independiente», «disidente», etc. En cualquier caso, lo que interesa aquí es que se trata de escritores cuya producción (y cuya *performance*, inclusive) da cuenta de procesos que están diseñando, hoy por hoy, las modulaciones del campo. Creo que las observaciones de Delgado son útiles para aproximar (sin ensamblar; es decir: de un modo afecto al rodeo) algunos fragmentos dispersos. A mi vez, agregaré un par de consideraciones a las ya mencionadas asociaciones que la propia crítica tiende a realizar. En este sentido, si en el fragor de la crisis se hablaba de los efectos «basurizadores» (Link, 2002) con que la gravitación del mercado editorial saturaba la actividad literaria (cuya oferta se percibía reducida no por ausencia de talentos sino por la imposición de criterios insensibles a la lógica de la lectura y de la escritura), hoy se abre un abanico de propuestas editoriales tan amplio como diverso: más afianzadas o más artesanales, interesadas en autores de lengua extranjera o fascinadas por los latinoamericanos, pendientes de autores con importante obra o atraídas por los inéditos, más o menos dadas a los soportes digitales y a los canales virtuales de circulación... (es decir: desde Beatriz Viterbo, Eterna Cadencia, Eloísa Cartonera, Adriana Hidalgo, InterZona, Mansalva, Entropía, Santiago Arcos, El Cuenco de Plata, Alción... hasta Bajo la luna, La Bestia Equilátera, Clase Turista, Factotum, Outsider, Milena Caserola, Blatt & Ríos, Conejos...). Lo cierto es que dichas experiencias configuran hoy un nuevo mapa de la publicación de narrativa argentina. Por otra parte, se detectan algunos grupos que

van distribuyendo la producción: ya sea convocados por la figura de un «maestro vivo» (pienso, fundamentalmente, en Alberto Laiseca<sup>2</sup>, cuyos talleres han impulsado las letras de Leonardo Oyola, Leandro Ávalos Blacha, Sebastián Pandolfelli, entre otros), ya sea desde la articulación de «comunidades textuales» (Pochettino, 2011) que se organizan en función de lazos sostenidos por amistad y/o coparticipación en proyectos de autogestión editorial, o en función del recurso a seudónimos o heterónimos (Washington Cucurto, Dalia Rosetti, Dani Umpi, Lirio Violesky o Gaby Bex, Margarita Bomero, Cuqui), las filiaciones surgen de los constantes reenvíos que se sugieren entre las obras y de las afinidades estéticas.

Pero, además de la presencia de esas variables, la (re)distribución que la crisis activó gradualmente en el campo puede leerse a través de los problemas de representación y la tematización de sus efectos, procesados en los textos como material literario. En este orden, ha ganado visibilidad una zona de la producción ficcional que se alimenta especialmente del margen. En principio, del margen urbano, de las retículas que en la guía están más o menos alejadas del centro porteño, donde la lente narrativa va ajustando el *zoom* hasta hacer específico foco en las villas miseria: Berazategui en *Berazachussets* (Ávalos Blacha, 2007); Constitución en la abultada producción de Vega/Cucurto; González Catán en *Gólgota* (2008), Isidro Casanova en *Kryptonita* (2011) y la Costanera sur en *Santería* (2008) y *Sacrificio* (2010), todas ellas, novelas de Leonardo Oyola; Lanús en la novela homónima de Sergio Olguín (2008); el Retiro de la Villa 31 en *La 31 (una novela precaria)*, de Ariel Magnús (2012), y de *Villa 31. Historia de un amor invisible* (Konfino, 2012); el San Isidro de La cava en *La Virgen cabeza* (Cabezón Cámara, 2009); Villa Celina en los cuentos reunidos bajo el título homónimo (2008) y también en *El campito* (2009), entre los textos de Juan Diego Incardona; Villa Fiorito en *Dame pelota* (Rosetti, 2009)...

Si bien las ciudades modernas fueron corroyendo la muralla que, en los tiempos premodernos, imponía, con toda su contundencia, el límite entre la legalidad del *adentro* y el *afuera* hacia donde era expulsado todo aquello que la lógica del adentro percibía como ininteligible (léase: *marginal*), la ciudad actual remozó la arquitectura de la fortaleza a través de los barrios cerrados:

[la villa El Poso, de *La Virgen Cabeza*] 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

2 Fundamental, sí, pero no únicamente. Al respecto, el mismo Delgado señala que los modelos que se le ofrecen con mayor intensidad al narrador argentino actual son los instrumentados por Juan José Saer y César Aira. Aquí, por lo tanto, se da cuenta de otro «maestro vivo», cuya gravitación se mencionará, de hecho, en el caso del texto de Dalia Rosetti.

por los afiches, en la cima del mundo con sus celulares, sus autos, sus perfumes y sus vacaciones (Cabezón Cámara, 2009, p. 37).

Incluso desmonumentalizada (o no tanto), a la ciudad reacia a la mezcla siempre le queda la dimensión simbólica del cerco en función del cual se disciernen espacios deseables y otros espacios de disolución y peligro (Campra, 1994). Al decir de B. Sarlo: «Como el olor, la música marca límites, es decir, convierte el espacio supuestamente público en uno regulado por un grupo frente a otros individuos» (Sarlo, 2009, p. 75). En el margen, asoma el tugurio y su índole paradójal: la de la «inconclusión definitiva» (p. 73), la de lo pasajero devenido permanente, la de lo efímero tan consistente como persistente. Pero también la de todo su contrario: la tenacidad del puro movimiento, la agitación enquistada y vuelta carne. En el atropellado desarrollo de Dalia Rosetti en *Dame pelota*:

Pongo el despertador a las 9 y me voy para el corralón de la esquina. Le pido todo lo que me dijo el Sultán al corralero, más una maza y unos 200 clavos de hierro bien gruesos. El alambre para el techo también. A las 10:30 tengo todo el chaperío tirado en la vereda y empiezo a darle. ¡Ni idea! Primero armo una equis y ahí le empiezo a clavar las maderas horizontales. Pero... entre madera y madera me pasa una mano, así que *tengo que desarmarla y volver a empezar* (Rosetti, 2009, p. 79. El subrayado es mío).

El margen nunca es solo topográfico; antes bien, funge como anclaje de márgenes que son, también, sociales y culturales, donde se producen y acontecen

sistemas de representación y prácticas que construyen en interacciones situadas quienes tienen menores niveles de participación en la distribución de los recursos de valor instrumental, el poder y el prestigio social, y que habilitan mecanismos de adaptación y respuesta a estas circunstancias, tanto en el plano colectivo como individual (Míguez y Semán, 2006, p. 24).

De este modo, el margen metaboliza una serie de rasgos culturales que —labor de los científicos sociales mediante— se ha instalado, de algún modo, como propia de los sectores excluidos: la vida percibida como instante durante el cual se tensan el vitalismo y la fatalidad; los cuerpos que consumen y también se sumen en el ávido ejercicio de la sexualidad; la cumbia de pasillo y su cadencia frenética, sus mutaciones y su seducción de la industria cultural; el *aguante* como el mayor bien simbólico de la hinchada; la villa abroquelada en bandas pero también solidaria; la devoción religiosa que materializa lo trascendente en la experiencia cotidiana; el filón lumpen capturado en el *slang*.

### TRA(D)ICIONES: ¿ADÓNDE IREMOS A PARAR?

En rigor, la confección de un mapa literario atento a este diseño suburbial no es patrimonio exclusivo de la ficción reciente; sin embargo, cuesta reconocer, en la mayor parte de las producciones actuales, un epígono de la fundacional *Villa miseria también es América* (Bernardo Verbitsky, 1957), para, en cambio, promover un diálogo —que es sobre todo polémica— con algún Jorge Asís (pienso, sobre todo, en *La calle de los caballos muertos*, 1982<sup>3</sup>) y/o con algún Juan Martini (como el de *La vida entera*, 1981). Tal es el caso de, por ejemplo, las novelas de: Cabezón Cámara (*La Virgen Cabeza*), Leonardo Oyola (*Santería*<sup>4</sup>) y Dalia Rosetti (*Dame pelota*). Se trata de autores incluidos en una misma franja generacional, cuyas ficciones no (me)rodean ni (se) abren (d)el espacio de la villa, sino que se sumen en él de manera «neta» para operar una tensión que se dirime entre el fuerte anclaje en la referencia y en la inmediatez, por un lado, y el recurso a lo desopilante, por otro<sup>5</sup>. No se trata de una simple refutación; tampoco de una sumatoria. Más bien, de una transgresión, tal como esta es entendida por Foucault, cuando, apartándose del marco de la ética, la diferencia de la pura negatividad o del escándalo subversivo que sí encuentra en la noción de *limite*. De acuerdo con Foucault, entonces, la transgresión plantea una potencia corrosiva que no es disolución generalizada, sino una afirmación de la complejidad:

la transgresión no es al límite como el negro al blanco, lo prohibido a lo permitido, lo interior a lo exterior, lo excluido al espacio protegido del resguardo. Está vinculada a él más bien según una relación en barrena que ninguna fractura simple puede llevar a cabo. [...] La transgresión no opone nada a nada [...] habría que aligerar esta palabra quitándole todo lo que pueda recordar el gesto de la cortadura [...] y dejarle solamente lo que en ella pueda designar el ser de la diferencia (Foucault, 1996, pp. 128-129).

Más allá de las posibles rupturas o continuidades en la configuración de una serie, la villa, como pivote convocante del margen, ha sido (y es) un tema tradicionalmente vinculado con (alguna forma de) realismo. Al desplegar la profusión discursiva generada alrededor de esta

3 Y en menor medida, en Los Reventados (1974).

4 Integrante, junto con *Sacrificio*, de la aún no concluida tetralogía *El juego de los cuatro reinos*, cuya tercera parte, *Aquelarre*, es, al parecer, de próxima aparición. En *Sacrificio*, «el Apache ya no existe»; los personajes huyen y se refugian en un departamento de Retiro.

5 Una posible línea de análisis en este sentido pasa por la articulación —desde una generación otra— de poéticas diferentes, que, podría decirse, se arman en ambos extremos de esa tensión que sostiene los textos que componen el corpus. Más próxima al realismo tradicional, por una parte, y consecuente con la ciencia ficción, por otra, las poéticas de *Puerto Apache*, de Juan Martini (2005), y de *Impureza*, de Marcelo Cohen (2007), no suscriben una lógica «intermedia», de carácter tirante, sino otras mucho más consecuentes con el horizonte de expectativas de los géneros en los que se inscriben.

categoría («realismo») en las últimas décadas, Luz Horne adjudica la revitalización de esta al hecho de que

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... (Horne, 2011, p. 13. El subrayado es mío).

Si bien no toda literatura relacionada con lo real es, por eso mismo, propiamente realista, la aceptación de un realismo transformado<sup>6</sup> (Contreras, 2006 y 2013; Horne, 2011; Noemi Voionmaa, 2011) es, hoy por hoy, ya casi un lugar común de la crítica. Y la ocurrencia se desarrolla expansivamente no solo en el orden de la novedad, sino también de la multiplicidad (que, más allá de la crítica<sup>7</sup>, los propios escritores postulan): el «realismo delirante» de Laiseca, el «realismo inseguro» o «incierto» de Cohen, el «realismo atolondrado» o «sucio» de Cucurto. Si bien el empleo del plural («realismos»<sup>8</sup>) está prácticamente con-

6 Aunque no suscriba plenamente la afirmación de Martín Kohan: «Lo que en rigor parecería verificarse en la narrativa argentina de este tiempo es una cierta vuelta a la realidad. A la realidad, eventualmente, pero no por eso al realismo» (Kohan, 2005, p. 34), la distinción implicada en la presencia del sufijo («-ismo») resulta inobjetable. Sin llegar a la impugnación de Kohan (señala «variaciones *no realistas*») y reconociendo una modificación del sistema de representación, Sylvia Saítta señala un «alejamiento de la voluntad realista», una «referencialidad (que) *se desrealiza* en la descripción de la villa miseria» (Saítta, 2006, p. 100. El subrayado es mío). Por su parte, en la lectura de Drucaroff es vacilante la inscripción o no de la actual narrativa argentina en el realismo: «Con importantes excepciones, la estética predominante (de la nueva narrativa argentina) discute el realismo. [...] Pero casi siempre se trata de un *no realismo* con grietas realistas, o de un *realismo agrietado*. En diferentes grados, en la escritura siempre hay algo que contradice las certezas del realismo: a veces remite a lo fantástico [...], otras al expresionismo, el esperpento, la desmesura...» (Drucaroff, 2007, p. 130. El subrayado es mío). Por su parte, incluso reconociendo un complejo empleo del término, Noemi Voionmaa propone «mantenerlo a la espera de uno mejor o hasta que nos decidamos [...] a descartarlo» (Noemi Voionmaa, 2011, pp. 344-345). Sucede que, desde el momento en que Kohan elige recuperar minuciosamente a Lukács para encarar la revisión de la categoría, se inscribe en la zona más «clásica» (más dura) de las interpretaciones; sin embargo, dado que, entre otras cuestiones, el realismo (clásicamente entendido) se proponía ofrecer una representación de la (su) realidad contemporánea, el realismo revisitado debe frecuentar escrituras adecuadas (y adaptadas) a la representación de una realidad que no es en absoluto aquella en la que Lukács pensaba al teorizar el realismo. La realidad actual es tan profundamente otra que se ha hablado incluso de «la transformación, en las nuevas coyunturas históricas, de la *noción misma de "real"*» (Contreras, 2006, p. 14. El subrayado es de la autora).

7 Desde el «realismo idiota» (Speranza, 2005) hasta el «realismo fantasmal» (Drucaroff, 2007). Remito, también, al recurso a prefijos: «rerealismo»—para referirse a la poética de Saer— y «desrealismo»—para referirse a la de Aira— (Delgado, 2005); o bien «postrealismo» (Noemi Voionmaa, 2011).

8 El plural, en definitiva, evoca las distinciones realizadas por R. Jakobson (1972) entre formas diferentes de realismo: el correspondiente a la corriente estética que observa una serie de rasgos particulares, y también una «actitud realista» identificable en diversos textos y estéticas que no forman parte de ese movimiento del siglo

sensuado, el recurso a la adjetivación («atolondrado», «delirante») genera cierta incomodidad, expresada a través de una argumentación fuerte contra la flexibilización del concepto: la tolerancia excesiva conduciría a una admisión igualmente excesiva en virtud de la cual «si (se) incluye todo, si no (se) excluye nada, resulta, como noción teórica, completamente inútil» (Kohan, 2005, p. 29). En este orden, debería puntualizarse que el requerimiento y la efectivización de revisiones y relecturas (que pueden ir —como sucede— de la mano de adjetivaciones) no son una exclusividad detentada por una «moda» de nuestros días, sino que ya estaban presentes en un momento álgido en que la discusión se planteaba en términos más «clásicos» (y, por tanto, más acordes con la posición de quienes objetan la ubicuidad del catálogo realista). Remito, por ejemplo, a la lectura ensayada por Leonardo Candiano a propósito de las intervenciones que Héctor Pablo Agosti y Juan Carlos Portantiero tuvieron en el realismo argentino de los sesenta: «El ensayo de Agosti no es otra cosa que un intento por fundamentar teóricamente la necesidad de un *nuevo realismo* en la literatura como parte del desarrollo de una *nueva cultura*» (Candiano, 2012, p. 151. Los subrayados son míos). Unas líneas más abajo, continúa: «Esta conceptualización que el autor (Agosti) construye y a la cual propone denominar con una categoría [...]—*realismo dinámico suprasubjetivo*—, se distingue tanto del objetivismo fenomenológico que le achaca al naturalismo y al *realismo tradicional*, como del viejo *realismo objetivo y academicista*» (Candiano, 2012, p. 151. Los subrayados son del autor). De este modo, se pone en evidencia la renovación teórica del realismo como una instancia de algún modo impuesta por un mapa cultural modificado; y, por otra parte, la proliferación de adjetivos tendiente a afinar herramientas teóricas (y no a invalidarlas).

### PUNTO DE PARTIDA (Y CONTINUIDAD): LO QUE FALTA

Desde hace unas cuantas décadas, la bibliografía de cuño sociológico y antropológico viene realizando un esfuerzo sostenido (y exitoso) por obliterar la consideración jerárquica a nivel cultural a fin de aprehender *en positivo* la índole popular<sup>9</sup> de la cultura (vale decir: en función de los rasgos que la constituyen y no solo de aquellos de los que carece). Pienso, por ejemplo, en el ya clásico texto de Grignon y Passeron, cuya propuesta transpositiva se proponía examinar las prácticas ligadas a la *necesidad* como desvinculadas del «sufrimiento» y la «imposibilidad» para ser leídas (y valoradas), también, desde la «elección» y la «preferencia». De esa manera, al reivindicar los *haberes* populares, los autores depotenciaban

---

xix, pero se autoadjudican la capacidad de mostrar la «verdadera» realidad superando, según su entender, las propuestas estéticas anteriores.

9 Empleo este término al amparo de la formulación que, desde la antropología social, realizan Míguez y Semán: «el campo de estudios de la cultura popular se ha transformado en un archipiélago: se multiplican los “estudios de caso” o las “etnografías” de tal o cual grupo o sector social (los pobres, los marginales, los villeros, los piqueteros, los cartoneros, etc.)» (Míguez y Semán, 2006, p. 11).



la percepción mecánica de «la cultura del pobre como la cultura más pobre» (Grignon, y Passeron, 1991, p. 96)<sup>10</sup>.

La literatura trabaja muy de otro modo. Incluso tras suscribir «a lo miserabilista» la idea de un campo social dinámico y móvil, recorrido por capilares de circulación cultural, el específico caso de la literatura construye una lógica cargada de enclaves y de filtros. En otro sitio (Jostic, 2011), mediante el término *logofagia*, me he referido al quehacer literario como una experiencia condenada a la ambigüedad en la medida en que, aun asumiendo la mirada de los dominados, esta se encuentra siempre vehiculizada por un instrumento propio de la cultura dominante. De lo que se trata aquí, por lo tanto, es de explorar las articulaciones que la lengua docta ensaya en relación con el universo de la villa. Y es en este punto donde creo que la literatura encara —torsión del tradicional protocolo realista mediante— un fértil diálogo con las ciencias sociales. Sin embargo, no por ello se derivan trayectorias de armónico cruce ni diseños próximos; menos aún, controversias disueltas o resueltas. La ficción hurga en los materiales recogidos e investigados por aquellas disciplinas; de hecho, hasta se permite incurrir en un oblicuo ejercicio de la etnografía urbana<sup>11</sup>, pero no tanto para acomodar esos materiales en un «escenario a representar» (Sarlo, 2006, p. 2), sino para inocularlos con una voluntad disruptora. La producción reciente no está animada, como antaño, por un filón sociológico ni antropológico ni ideológico. No la mueve una vocación reivindicativa, concebida esta como postulación de la dignidad del pobre o en términos de denuncia de injusticia. Tampoco se manifiesta en ella la promoción de «un realismo pedagógico» (Horne, 2011, p. 153) de sesgo naturalista que, mediante la exotización, se dedique a fraguar estereotipos con el objeto de reproducir la exclusión<sup>12</sup>. Ante todo, se trata de textos que se sitúan en el revés de la corrección política administrando la provocación, la conciencia de la rentabilidad irónicamente dramática y la pérdida de la inocencia:

---

10 Al respecto, el protagonismo del que hace un tiempo gozaron los hábitos de lectura y de consumo televisivo de la(s) clase(s) popular(es) como objetos de estudio académico se desplaza, hoy por hoy, hacia otras zonas de investigación como la correspondiente a la cumbia. Allí, la tarea comienza por interpelar el origen intelectual (la Escuela de Frankfurt) de la sociología de la música; luego, se concentra en la corrosión del prejuicio que vincula automáticamente a este ritmo con música de pobres que, por lo mismo, es estéticamente pobre; finalmente, pondera la cumbia como dimensión que dista de ser solo un producto social para erigirse, ella misma, en productora de sentido: «no se trata solamente de poner de manifiesto cómo lo social influye en lo musical [...]. También, de alguna manera, se trata de lo contrario: rastrear, subrayar y exponer el modo en el que la música hace sociedad» (Semán y Vila, 2011, p. 9).

11 Sea recurriendo al testimonio de los puesteros de la Costanera, como en alguna ocasión señaló Leonardo Oyola («GLC», 2008); sea echando mano de la biblioteca *non-fiction*, según comentó Gabriela Cabezón durante la entrevista abierta realizada por Silvia Hopenhayn como parte del ciclo «La ficción y sus hacedores», el 19 de octubre de 2011, en la Casa de la Cultura. En esa oportunidad, Cabezón reveló los inspiradores que resultaron ser los pasillos de los libros de Cristian Alarcón (*Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* y *Si me querés, quereme transa*) al momento de modelar El Poso, la villa de *La Virgen Cabeza*.

12 Tal como sostiene Gabriela Nouzeilles a propósito del naturalismo argentino: «Con el programa experimental de Zola, la novela argentina devino principalmente una máquina policial con la cual clasificar lo diferente. (...) el efecto pragmático de la ficción paranoica naturalista no sería curar, sino excluir y aislar» (2000, pp. 131-132).

Les había empezado a gustar (a los villeros) la vida, [...] salir en la tele cuando venían a hacer notas sobre nuestro emprendimiento icfícola, coger con las chicas de la facultad que venían porque les servíamos para sus papers y los miraban como héroes [...]. Los pibes empezaron a estar bien: la villa se llenó de gente, estudiantes, fotógrafos, militantes de ONG que administraban el diezmo de la culpa, antropólogos, periodistas. Los villeros empezaron a ir a las universidades para contar su experiencia autogestiva, a ser entrevistados como ejemplos de que en “este país el que se esfuerza recibe su recompensa”, a viajar a las provincias para conocer los emprendimientos de otros grupos de carenciados. La prensa empezó a hablar del “sueño argentino” para referirse a nosotros (Cabezón Cámara, 2009, pp. 86-90).

Las escrituras actuales están atravesadas por una insistencia machacona en un específico modo de alineación con el realismo clásico, a saber: el que sigue recurriendo a la precariedad y el pauperismo. Las privaciones suelen presentarse en el orden material, pero lo exceden largamente<sup>13</sup>. Por eso, la villa de *La Virgen Cabeza*, El Poso (léase: especialmente, La Cava<sup>14</sup>), es un «pantano de mierda» donde flotan cartones de vino, jeringas, botellas de plástico y pañales durante los (diluvianos) días de lluvia, cuando el agua «arrastra los ranchitos más precarios y de vez en cuando ahoga a alguno» (Cabezón Cámara, 2009, p. 51). La enumeración asume una lógica acumulativa, pero de la miseria: «los pasillitos llenos de mierda, los pedazos de chapa, los ladrillos de diferentes clases y tamaños, las paredes en falsa escuadra» (p. 86). Y aunque la estética del rejunte pueda resultar a veces engañosa («Que la villa era bastante moderna se veía en los materiales de las casas, dijeron otros, a lo que sensatamente Cleo objetó que no dijeran pelotudeces, que los materiales eran siempre más o menos nuevos porque cada tanto un temporal barría con todo» [p. 70]), es el choque contra el agujero vergonzante (los villeros «se tapaban el vacío de la boca con el gesto automático de los desdentados coquetos» [p. 52]) lo que impone la exasperación de su sentido. Si El Poso huele «a descomposición, a muerte in progress» (p. 80), en Villa Fiorito (*Dame pelota*) el «relinchar del Riachuelo» (Rosetti, 2009, p. 31) es la basura que golpea contra la costa. Allí las puertas «cruje(n) ladeando su historia de inundaciones y barro pegado» (p. 26) y las sillitas se levantan, literalmente, de la mañana a la noche y de la noche a la mañana:

Pongo el despertador a las 9 y me voy para el corralón de la esquina. Le pido todo lo que me dijo el Sultán al corralero, más una maza y unos 200 clavos de

13 Aventuro aquí, incluso, la remisión a las reflexiones de Marcelo Cohen en relación con aquello que él percibe como *infaliteratura*, es decir: «narrativas deliberadamente mal escritas» (Cohen, 2006, p. 3). Provisoriamente, leo el prefijo (-infra) en el marco de la representación de las privaciones que propone, en este caso, una novela como la de Rosetti-Laguna.

14 Revelado por la autora en ocasión de la entrevista realizada por S. Hopenhayn (ver nota 11).

hierro bien gruesos. El alambre para el techo también. A las 10:30 tengo todo el chaperío tirado en la vereda y empiezo a darle. ¡Ni idea! [...]. A eso de las 6 de la tarde ya famélica termino de hacer las cuatro paredes. [...] a la luz de un farol continúo mi faena. Todavía me quedan como 67 clavos. [...]. Mi casa se sostiene sola... Una muralla impenetrable. No le dejé el hueco para la puerta. “¡Qué boluta!” [...] Me quedo hasta las 5 de la mañana pensando y decido abrir una de las paredes y que no me quede cuadrada sino deforme y en el agujero le enchufo la puerta. Tiro las vigas sobre la estructura que al ser irregular es más enclenque y las ato con mucho, mucho alambre provocando de esta manera mayor estabilidad. Después le tiro las chapas y gracias a la luz del sol naciente puedo ver bien lo que estoy haciendo. [...] Me trepo al techo y con la maza hago agujeritos para poder enhebrar el alambre para atar las chapas a los tirantes. Lo hago, ato todo y a eso de las 8 vuelvo al corralón a comprar más chapa para la parte irregular de la casa. También compro un Nylon grueso para que no me entre la lluvia por los agujeritos y lo sostengo con piedras que encuentro en la calle. [...] —Bueno me voy a dormiiiiirr... [...] (Rosetti, 2009, pp. 69-71).

Fiorito no ofrece margen para discriminar los soportes en los que se vuelcan inquietudes y aptitudes artísticas: «Pinto sobre lo que encuentro. Soy pobre y ya no me da para comprarme nada, ni siquiera óleos. Pinto sobre cartones que me junta mi hermano» (p. 16).

Puerto Apache (*Santería*) también es un «laberinto de pasillos» cuyos habitantes llegan a hundirse en la basura «buscando cosas para comer» (Oyola, 2008, p. 81), pero la novela de Oyola opta por tramitar la carencia especialmente desde la falta de una cultura del trabajo. En la villa de *Santería*, «había demasiados caciques dentro de la indiada. Convivían muchas bandas y ninguna era fuerte» (p. 20); por eso, era posible «juntarla con pala», pero siempre a riesgo de que en las disputas territoriales se fuera la vida:

Un pendejo del orto lo hincó en una pierna y se desangró. Cuentan que Ray lo había encontrado colando rancho acá en el Puerto. Que le había pedido que se fuera de los pasillos, que todos los huecos los manejaba él, que nadie se paraba de manos sin que él lo supiera o lo permitiera porque en el Puerto mi marido era Don King (Oyola, 2008, p. 21).

*La Virgen Cabeza*, a su vez, sabe deslumbrar con «los destellos del proletariado villero que estaba de pelo engominado, pirinchos parados, cintas de colores, *ropa de gimnasia cara y zapatillas destellantes*» (Cabezón Cámara, 2009, pp. 51-52. El subrayado es mío), porque «cuando salían a chorear compartían el botín con los policías» (p. 34). Finalmente, *Dame pelota* naturaliza las procedencias dudosas: «Después llega La Capa con 3 amigas de la banda armadas y me traen un potus, una cacerola y dos platos, dos tenedores, dos cuchillos y ¡una

radio! Son las que más regalos me trajeron porque los afanaron. No me gusta que los hayan robado pero bueno, ya me los robarán a mí también» (Rosetti, 2009, p. 77).

La actual coyuntura social del «postrabajo» (Míguez y Semán, 2006) acentúa cada vez más la obsolescencia de hábitos y prácticas propios de la cultura tradicional del trabajo en pos de una reivindicación cortoplacista que, en su versión más extrema, incluye una legitimación del delito. En este sentido, desde la antropología social se desarrolla la mutación de la noción de «esfuerzo» hacia la de «fuerza», esta última aplicada a experiencias cuyas trayectorias son más inciertas y menos prometedoras que las de la educación y el trabajo, pero en las que «no deja de haber una noción de carrera como la que rige las expectativas y conductas de un trabajador» (Míguez y Semán, 2006, p. 29). Transpuesto a mi corpus: «ser Don King». Es en este punto donde comienzan a operar claramente los planteos de Grignon y Passeron acerca de la relectura de la privación en términos de opción. Resulta que, a través de esta lente, «la villa es lo más» (Rosetti, 2009, p. 43); que aquella casilla deforme, irregular e inestable «Está bárbara» (p. 70); y que «Toda (la) vida (se) soñ(ó) con tener un rancho de madera y chapa porque en Jujuy son siempre de adobe» (p. 77). Asimismo, se pondera lo que es «tradición (en el) Apache», a saber: que «la tribu comparte, en época de fiesta, sea poco o mucho, todo lo que tiene» (Oyola, 2008, p. 128). Y, al final, se festeja un estilo (que es, también, un ánimo) de vida en El Poso, donde cierta inmunidad parece anudar la vida: «Siempre había alguno que contaba los tiros de los ratis y cuando llegaban a cien sin víctimas humanas ni sacras, cumbia, porro y cerveza. [...] Todos nos reíamos. Y éramos Dios, algo de lo sagrado circulaba entre nosotros» (Cabezón Cámara, 2009, p. 96). En las novelas, la habitualidad del alcohol, de las drogas y de la violencia abandona el estatuto puramente estigmatizante para encarar el desarrollo de otras comprensiones y sensibilidades. Atrás —y acompañando la superficie sociohistórica de los tiempos que corren— ha quedado el realismo muñado de una intención disciplinante.

### PUNTO DE LLEGADA (Y DISCONTINUIDAD): LO QUE SOBRA

Las versiones cinematográficas de *Superman* están pobladas de escenas de gran pregnancia. Tengo en mente aquella en la que el superhéroe comienza a volar alrededor de la Tierra, pero en sentido inverso al del su movimiento de rotación, para desacelerar la inercia y propiciar así una reorientación de la velocidad planetaria que, finalmente, salva al mundo.

Y me digo que ese fenómeno (que no casualmente se inscribe en un *comic*) puede ser útil para pensar esta ficción de *la carencia que no es*. En efecto, los textos del corpus se (re) apropian del horizonte de expectativas creado por la presencia de la privación y lo obturan, pero, además, comienzan a reconducirlo en una dirección resueltamente contraria. Y entonces la falta, el vacío, lo ausente invierten su signo en forma drástica para instalar —se diría que invocando al Aleph— la acumulación y el atiborramiento:

Y de alguna manera fue así: esa mañana de noviembre Daniel, que creía que en mí había bien, y yo, que quería que lo hubiera, entramos a la villa. Noviembre, las flores blancas, la merca, el amanecer en la autopista, la redacción, Daniel, su cámara Kirlian, yo, mi Smith & Wesson, los puentes, el asfalto, las tripas, el campo de golf, *todo*, todos entramos a la villa por el declive verde de grass que se estrellaba contra la mugrosa muralla marquesina de El Poso, ese centro abigarrado y oscuro, ese amontonamiento de vida y de muerte purulentas y chillonas (Cabezón Cámara, 2009, p. 31. El subrayado es mío).

De las múltiples instancias que permiten dar cuenta de la demasía, trabajaré con una que, creo, opera como difícil punto de condensación de aquello que, por su propia naturaleza, tiende al desborde, a la expansión y a la incontinenencia. Desde esta perspectiva, Cleo (y Qüity, en *La Virgen Cabeza*), Fátima Sánchez (y Lucía Fernández, en *Santería*) y Dalia Rosetti (en *Dame pelota*) construyen su piso a través de una *poética del exceso* que responde a diferentes principios estructuradores.

### PRINCIPIO DE SATURACIÓN

Es aquel en función del cual se encuentra articulado el personaje de Dalia. Para empezar, ella está *en todas partes*: tiene un pie adentro y el otro afuera del texto, porque Dalia Rosetti — heterónimo de Fernanda Laguna — es, al mismo tiempo, autora, narradora y protagonista de *Dame pelota*. Rosetti-Laguna activa algunos resortes de la autoficción (Dubrovsky, 2012<sup>15</sup>), cuyo pacto ambiguo (Alberca, 2007) se alimenta de la heterogeneidad. La saturación se aloja, entonces, en lo paradójico de un procedimiento que llama al referente para negarlo de inmediato porque es en ese gesto simultáneo de convocatoria y rechazo donde se delata la saciedad.

En la novela, Dalia es jujeña pero vive en Once, trabaja en Musimundo pero lo que mueve sus días es ser arquera de Independiente. En esas circunstancias, conoce a La Catana, la mejor jugadora de fútbol argentino, quien la invita a Villa Fiorito, donde reside y es muy respetada por su aptitud deportiva. Dalia debe transitar la experiencia de la extranjería en la propia tierra: «Yo vivía en Jujuy en un pueblito menor y ahora... estoy en la Capital. Para mí no es natural vivir acá. Vos naciste cerca de la Capital. Vos sos casi Porteña. Yo en cambio no. Yo me crié a miles de cientos de kilómetros sobre el mar. Y esta chatura me confunde» (Rosetti, 2009, p. 23). Pero la jujeña obedece un impulso casi irrefrenable de abandonar Once para mudarse a (y desplegarse en) la villa, donde, dice, «Me reencontré con mi pasado. Conmigo misma. Ahora seré música, poeta y futbolista» (p. 54). Fiorito es refractaria a la

15 Remito a este autor por ser «el padre de la criatura». En efecto, Serge Dubrovsky acuñó el término «autoficción» en respuesta a la «casilla vacía» del diagrama con el que se esquematizaba el pacto autobiográfico teorizado por Philippe Lejeune. No obstante, mucha agua ha corrido ya debajo del puente y, con ella, muchos debates, congresos y *papers*. Una compilación sería al respecto es la propuesta por Ana Casas (2012), donde se incluye el artículo de Dubrovsky.

lógica de la medida y de la proporción; todo allí siempre parece rebasar y existir a expensas de lo exponencial: «¡Ay, Catana! ¡La gente aquí me ha dado tanto...! En un día he vivido lo que no he vivido en 23 años» (p. 44).

¿Qué es lo que Dalia reencuentra de su pasado y de sí misma en Villa Fiorito? Básicamente, la potencia creativa de la imaginación: «No sólo en Buenos Aires la gente es sofisticada y excéntrica. Allí (en el altiplano) la gente tiene mucha más imaginación porque por el desempleo<sup>16</sup> no tiene otra cosa que hacer que imaginar. Cada mes por ejemplo invocan al arcoíris gay nevado y sin lluvia. Es muy hermoso aunque no existe» (Rosetti, 2009, p. 54). En ocasión de una entrevista, Fernanda Laguna se ha referido a su propio desempeño artístico en términos que, en algún punto, pueden ser leídos como asociados con los de su personaje: «El artista no es natural» (como no lo era para Dalia, pienso, el hecho de vivir en la Capital). Y agrega Laguna a continuación: «Justamente la experiencia artística es la naturalidad imaginativa. Para mí *la imaginación es tan real como una puerta*. Evito pensar si lo que siento es real o no. Y siempre trabajo muy rápido para evitar juzgar...» (Katzenstein, 2013. El subrayado es mío). En otras palabras: la realidad de Dalia (también) está saturada de imaginación, y eso vuelve a aquella sumamente inestable, laxa y confusa. En el universo Rosetti (muy deudor, por cierto, del de Aira), nunca hay certeza de lo real *a secas* porque *todo* sucede: «Beso a beso voy cayendo en el enamoramiento físico que no sé cuán real es» (Rosetti, 2009, p. 20); «En realidad no sé si la estoy besando pero sí sé que algo está sucediendo con mi boca y con mi cuerpo» (p. 80); «En realidad no sabría decir cómo era, pero algo en él era seductor. O tal vez a mí me seduce cualquier cosa» (p. 82); «El estado de mi confusión es de confusión. La confusión confundida con los cinco sentidos conectados con una realidad muy confusa» (p. 84); «La realidad es cruda, crudísima y horrible. La realidad o esto que me pasa que no sé qué es» (p. 86); «¡Yo soy de Purmamarca! En realidad del pueblo La Salada al lado del Salar La Reina» (p. 39). Y Dalia comenta: «Yo escribí una (cumbia)... en realidad nunca la escribí. Me la acuerdo de memoria pero me da vergüenza porque soy muy mala cantando. Y en realidad no tiene música. Así que ahora que pienso... tal vez por eso la canto mal... porque en realidad creo que no la canto. Se llama “Yo era de colegio Católico”» (p. 48. Los subrayados son míos). La cumbia de Dalia es tan real como la ofrezca su imaginación porque la locución adverbial («en realidad») no funciona en términos correctivos sino expansivos.

### PRINCIPIO DE ACUMULACIÓN

Es al que responden los personajes de *Santería*. Fátima Sánchez es una poderosa médium de Puerto Apache, quien, además de ejercer eficazmente la cartomancia, puede ver el futuro («nunca bonito») por medio del llanto de las palomas. Ella heredó la fuerza y el prestigio de

<sup>16</sup> De hecho, cuando se entrevista con su jefa de Musimundo para anunciarle su renuncia, Dalia le aconseja «usar la imaginación» (p. 58) para disponerse a concretar sus sueños.

Ña Chiquita, pero sobre todo a quien había sido su clienta más importante, Lucía Fernández, una cotizada prostituta devenida mafiosa y asesina. Se trata de:

“La Marabunta”. Una pelirroja de la concha de la lora que supo ser una puta VIP. Dicen que ahora está retirada. Su apodo se lo ganó por el hormigueo que genera la concha de esta mina. “Tiene un infierno entre esas piernas”, juran los que la probaron. Debería andar, en teoría, por el medio siglo de vida. Pero no los aparenta y nadie sabe muy bien cuál es su edad (Oyola, 2008, p. 25).

Oriunda de El Jabuti, una villa del Bajo Flores colmada de brasileños, la Marabunta exige que Fátima realice un «amarre» al que esta se niega. El desacuerdo entre ambas mujeres pronto pasa de la amenaza al brutal enfrentamiento.

Pero la trama de *Santería* es estriada. El texto explicita la lógica acumulativa de su engranaje, el cual, como un palimpsesto, superpone versiones divergentes y, a la vez, solidarias entre sí; excluyentes y complementarias; múltiples y concomitantes: «Hay dos historias [...]. Una debe ser verdadera y la otra falsa. Pero, ¿quién te dice? Las dos pueden ser falsas. O lo que sería mucho peor: ¿y si las dos son verdaderas?» (Oyola, 2008, p. 67). Sin comprometerse con ninguna de las dos opciones, la narración procede a descargarlas y, más aún, a fomentar en (tre) ellas una acumulación de digresiones y entreveros. En efecto, Fátima y Lucía (cuyos nombres, por cierto, se inscriben en la tradición católica) comparten una naturaleza monstruosa. La Marabunta es un demonio con piernas de mujer que parece salido de una película clase B, cuya enludada melena pelirroja se convierte en un ejército de hormigas coloradas que el monstruo vomita de su sonrisa hasta que su cabeza arde como una hoguera encendida y sus ojos se inyectan de rojo y de sangre. A su vez, Fátima es la Víbora Blanca, un reptil albino que, habiendo sobrevivido a la muerte con la que su propia familia intentara ejecutarlo debido a su condición diferente (débil), logra llegar a adulto y demostrar así su extraordinaria potencia. De acuerdo con las nunca del todo coincidentes «habladurías del Jabuti», la lucha de sendos monstruos se remonta a tiempos remotos en las legendarias salinas de Ambargasta<sup>17</sup>, donde la tierra temblaba al paso de voraces hormigas antropófagas hasta que «algo se abrió [...]» permitiendo la entrada al mundo de una criatura que no debería andar con nosotros, los verdaderos hijos de Dios. Sus herederos» (p. 76). Tras el estallido de un trueno, una anciana se sobrepone a la atmósfera apocalíptica que gana el sitio y adopta a aquella beba (la «criatu-

17 Esta y la siguiente nota al pie se proponen dar cuenta de la profusión de datos con que está intervenida la textura de *Santería*. Comienzo señalando que la construcción de geografías sagradas requieren un territorio inhabitable para lo humano. Tal es la característica de ciertas «ciudades perdidas», «malditas», «fantasmas» que aparecen en algunos mitos y leyendas citados por lugareños de las provincias de La Rioja y Catamarca. Ellos hacen referencia a un «volcán» (¿un hormiguero?) en medio de un territorio próximo al salar de Pipanaco, donde la «pronunciada aridez, elevadísima temperatura y profunda soledad» alberga «infinidad de insectos, entre los que se destacan jenes, moscardones, avispas, innumerables clases de hormigas, arañas y molestos alacranes» (Valko, 2012, p. 23).

ra») cuyo cabello «era del tono del sol del crepúsculo [...] de un rojo único» (p. 76); pero pronto advierte el engaño porque «lo que ella protegía no era un crío sino algún demonio<sup>18</sup>» (p. 78). Intentando subsanar el error, la anciana abandona a la «niña-hormiga» y durante su huida se topa con «una lampalagua tan blanca como la sal (que) iba viboreando hacia el lado de donde ella venía» (p. 78). Por su parte, Fátima-La Víbora Blanca ofrece una versión otra, según la cual, nacida en El Jabuti e hija de una infidelidad de su madre —«una negra hermosa. Negra, negra. No negra-katunga. Negra. Tan negra como su marido, Paulo» (p. 19)—, fue objeto de las supercherías de la villa (incluido el propio Paulo) y, por lo mismo, abandonada para que muriera:

Dicen que en el momento en que ellos me arrojaron en la mugre, yo emergí al instante, salvada por millares de lombrices blancas. Que ellos huyeron espantados. Y que no volvieron a tener noticias mías hasta cuatro años después. Cuando se apareció buscándome (en Puerto Apache, donde había sido amparada tras el rescate de Ña Chiquita) una mujer de pelos colorados (que) se fue diciendo que si bien ella y yo éramos de distintas especies también éramos la misma clase de monstruo (p. 81).

Lo que Juan Sasturain (en su prólogo a la novela) ha leído en términos de combate entre las fuerzas del Bien y del Mal también acepta, en virtud de la estructura de cajas chinas que organiza *Santería*, una lectura comprometida con el presente: sin saberlo, Fátima condena a muerte a Puerto Apache al negarse a satisfacer los apetitos del Mal encarnado. La villa termina arrasada por las topadoras que *recuperan* para sí los pasillos hasta triturarlos como en un *Poltergeist* de cabotaje: «Los pisos de Puerto Madero van a ser la tumba de lo que fui y lo que seré (dice la Víbora Blanca), de todos los indios de la tribu del Puerto Apache. Tumbas sin lápidas porque este va a ser un cementerio escondido» (p. 137). Escondido debajo de Madero que «Más que un puerto, (es) una isla. Otro país, dicen» (p. 138).

### PRINCIPIO DE CORROSIÓN

Cleopatra obliga la mirada: la intercepta, la hiende. Casi al comienzo de *La Virgen Cabeza*, ya en Miami y lejos de la villa, aparece enfundada en «apretados pero puros Versace de volados y animal print [...] bajo la peluca lacia y rubia que la hace parecer una especie de Doris Day de albañilería» (Cabezón Cámara, 2009, p. 19). Cleopatra es una travesti<sup>19</sup> villera que

18 En rigor, dicha criatura (que resultaría ser La Marabunta) se identifica con un *súpay*, es decir: un principio o demonio del mal. Si bien el folklore americano ha tendido a vincular al diablo con el color negro (como lo prueba uno de sus nombres: Mandinga), el rojo de la Marabunta la aproxima a una de las manifestaciones del *súpay* de capa granadina de Copacabana, en Santiago del Estero. Tal como sucede en la novela, las apariciones del *súpay* vienen precedidas por un ruido como de trueno o arma de fuego (Colombes, 2008, pp. 249-252).

19 De pasado prostibulario: era «Kleo» cuando se anunciaba en el rubro 59.



se comunica con la Virgen. Asumida como «Pedra» que sobre sí carga el peso de la Iglesia, ella es divinamente instruida por la Virgen para organizar El Poso mediante la construcción de un estanque destinado a la siembra de carpas robadas del Jardín Japonés. Pescadora de hombres (con la prédica que evoca el género de la parábola y procura *rescatar* a los pibes del paco y a las pibas, de la prostitución), la travesti es, ante todo, pescadora del pedestre alimento que, mediante la multiplicación (espontánea y no milagrosa) de los peces (y ya no de los panes), activa la agencia y la autogestión de la miseria. *Lookeada* como Eva Perón<sup>20</sup> y con un dominio de la cámara semejante al de Susana Giménez, la puesta en escena devocional de Cleopatra es observada por Qüity en uno de los videos con que la SIDE vigila la villa. Qüity es una periodista ciertamente lumpen que ingresa a El Poso convencida de que allí estaba la historia que necesitaba para presentarse, con chances, al concurso que se premiaba con cien mil dólares, como adelanto para las crónicas que sí le interesaba publicar: «una travesti que organiza una villa gracias a su comunicación con la madre celestial, una niña de Lourdes chupapijas, una santa puta y con verga les tenía que interesar» (p. 31).

El Poso deviene Paraíso (más adelante, incluso, Perdido por los villeros y violentamente *recuperado* para la ambición inmobiliaria), no por topicalizar el *locus amoenus*, sino porque allí «algo de lo sagrado circulaba» (p. 96). Y «lo sagrado», en este caso, se vinculaba, al menos en parte, con la saciedad que el cuerpo alcanza en ocasión del sustento compartido: «La mesa era muy larga [...]. Muchas tablas sobre treinta caballetes sostenían a la más comunitaria de nuestras comidas» (p. 113). Pero la eficacia del pragmatismo villero contrasta chillonamente con un gusto por el boato que el personaje cultiva y del que no prescinde (no puede prescindir) ni siquiera en ocasión de su desempeño piadoso: «Con el pelo recogido como la abanderada de los humildes, caminando a los saltitos como la reina de la TV y rubia como las dos, la “travesti santa”, rodeada por una corte de chongos, putas, nenes y otras travestis, predicaba...» (p. 34). Entre sus «hermanas», Cleopatra es una más de las «cariátides de tetas desmesuradas, coloridas también ellas como un templo antiguo. [...] las travestis villeras nacen murciélagas, viven vestidas para la noche (con) ceñidos brillos» (p. 55). La extravagancia, el extremo, la visibilidad exagerada (y hasta forzada) del puro artificio que nutren el «barroco miserable de la villa» (p. 111) remiten a «la teatralización de la experiencia» que Susan Sontag (1996) identificó tempranamente como núcleo de la estética *Camp*. En la medida en que el debate teórico sobre lo *Camp* avanza y se posiciona especialmente en la zona del gusto homosexual<sup>21</sup>, permite pensar la superficie proteica del cuerpo de Cleopatra en esa dirección, donde el maquillaje tatúa significantes culturales (Echavarren, 1998) y

20 Aunque la *performance* de Cleopatra suele remitir a las *drag Queens*, es en la figura de Eva donde resulta sintetizada, dada la «actuación» simultáneamente distribuida en dos órdenes: el social y el mediático.

21 En rigor, en este punto sería necesario deslindar el *Gay and gender-Camp* del *Queer-Camp*, que convoca los planteos de *La Virgen Cabeza* en la medida en que este último incluye un amplio espectro de identidades: gays, lesbianas, bisexuales, transexuales, transgénero.

borra formas biológicas. En cualquier caso, la ambigüedad inherente a lo *Camp* instala en él un componente subversivo y politizado (Amícola, 2000) que la novela de Cabezón Cámara ubica en una zona muy conflictiva para la concepción cristiana. En la novela, la Virgen rescató a Cleo de la prostitución, y aunque la instó a que se «case con su hijo» (p. 35) (lo que implica el reconocimiento del estatuto de *gender*), la travesti parece (sigue pareciendo, después de la epifanía) más «trola» que «monja» (p. 23) y jamás renuncia al placer de una voluptuosidad *estéril* y sorda al dogma fuertemente ligado a la reproducción. Pero tan cierto como que la devoción de Cleopatra le rinde culto al exacto revés de lo virginal, lo es que su marginalidad reproduce, de algún modo, la de la Virgen en su múltiple condición de «madre judía soltera de quince años hace dos milenios» (p. 92). Es en este punto donde cabe recuperar el otro atributo que consagra (es decir: hace sagrada) a María: no se trata solo de una Virgen, sino de una Virgen Madre, de una Madre Virgen. De allí que lo que la novela habría podido clausurar en términos de resistencia al mandato generativo activa, en cambio, una resolución muy diferente.

La escena se define como «milagro» (p. 141) que podría, en rigor, clasificarse como «de conversión», ya que corresponde a una nueva conversión de Cleopatra. Durante la «masacre» que culmina en la *recuperación* de El Poso, había muerto Kevin (cito), un nene de tres años que encontró en Qüity a su madre putativa. Es el dolor del duelo maternal (que también debió soportar la Virgen) lo que desencadena la segunda conversión de la travesti:

Aullé (dice Qüity), craquelé un grito inarticulado, primario. Cleo me acarició la cabeza, tiene unas manos enormes mi amada, con una sola mano me sostuvo y me dijo: «Si querés llorar, llorá» y me empezó a besar mientras yo me hacía agua, sentí que me deshacía, que me licuaba, que de mí quedaría sólo un montoncito de polvo si seguía así. Lloraba como no pudo llorar Kevin por el balazo que lo dejó seco y seca creí que iba a quedar yo también de tanto llanto. Parecíamos *La Piedad* Cleo y yo ese día: ella la madre y yo el hijo, y ella me besaba y me acariciaba y yo empecé a besarla a ella, las tetas empecé a besarle y me calenté [...] (se) rompió esa *Piedad* heterodoxa que figurábamos [...]. Dos animales desesperados que se frotaban y se embadurnaban y lloraban y se sentían latir como quien se aferra a la vida (p. 141).

En otras palabras: Cleo, travesti y madre imposible del imposible hijo encarnado en Qüity; Qüity, madre de humanidad arrasada por el dolor del/por el hijo. El abrazo de ambas adensa los pliegues concupiscentes del erotismo al hacer de él un exorcismo de la muerte. El ritmo de la música de Gilda, una de las santas populares (artista y, sobre todo, mujer), bendice la unión e inspira la sensibilidad *Camp* en el cuerpo de Cleopatra: «Era la mañana después de nuestra primera noche de amor. Entre los rayos de sol que entraban por mis ventanas apareció disfrazada de Gilda, con una peluca negra y un vestidito rojo parecido

al que la santa lleva en las estampitas» (p. 145). Cleopatra canta «No me arrepiento de este amor...» y así, a través de ese gesto integrado a la *performance*, activa en cierto modo la performatividad del juramento matrimonial de fidelidad. El bizarro ritual que celebra el nacimiento (y la bendición) de la plena experiencia erótica (de hecho, parida con dolor) se materializará en Cleopatrita, la hija de Cleo y Qüity, que llegará para integrarse a la tríada de una Sagrada Familia (de Amazonas), tan o más heterodoxa que *La Piedad*, pero, a la vez, tan afín a la «lógica» del dogma: «Yo no creo ni en la Santísima Trinidad (confiesa Qüity) ni en su legítima esposa, madre, hermana e hija dilecta, pero vivo con Cleopatra, mi esposa, madre de mi hija, la amo y asumo esta trinidad» (p. 29).

### CONSIDERACIONES FINALES

Propongo, entonces, examinar la operatividad de un cambio de perspectiva. Puesto que el abordaje literario de la villa ha recurrido tradicionalmente a la matriz socio-económica para elaborar representaciones de diversa índole, sean estigmatizantes (cuando se recorta, entre otras cosas, el filón del *outsider*) sean valorativas (cuando se pondera, por ejemplo, la disposición solidaria como respuesta a la necesidad), digo que allí es posible identificar formulaciones que responden a una percepción vertical. La villa del menester siempre ha sido la de *los de abajo*. En cambio, plantear la cuestión en términos de *margin* habilita la horizontalidad porque la periferia no está abajo (ni arriba); está *más* allá (es decir: en un «allá» que no es absoluto).

Cuando, al comienzo de este artículo, consideré la derivación del *margin* en lo *marginal*, abrí un resquicio donde se instaló el *exceso* como categoría sugerente. Pienso que ese exceso puede concebirse como una especie de sobrante, un resto que, como tal, admite ser *dejado al margen*. Sin embargo, cuando se trata de lo marginal, no responde tanto a la trivialidad sino a una condición marcada. En otras palabras: lo marginal sugiere una clase de exceso que, lejos de ser insustancial, tiene un plus de sentido en virtud del cual puede resultar indiferente pero también amenazante para ese *centro*, según se haya producido —voluntaria o forzosamente— el desplazamiento hacia el borde.

El exceso responde a una dinámica horizontal: se esparce, desborda, se derrama, transgrede foucaultianamente el límite. De allí, creo, su utilidad para reflexionar sobre la villa postulada como margen en el que, por otra parte, la discusión en términos de clase ha cedido (cuando no ha devenido excusa para hablar, en realidad, de otras cosas). La poética del exceso agita la letra mediante una mecánica implosiva cuyas esquirlas dan cuenta de la complejidad del fenómeno.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alarcón, C. (2003). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Noma.
- Alarcón, C. (2010). *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Norma.

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Amícola, J. (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- Asís, J. (1982). *La calle de los caballos muertos*. Buenos Aires: Legasa.
- Asís, J. (1983). *Los reventados*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ávalos Blacha, L. (2007). *Berazachussetts*. Buenos Aires: Entropía.
- Benjamin, W. (2012) Palabras preliminares sobre crítica del conocimiento. En *Origen del Trauerspiel alemán* (pp. 61-92). Buenos Aires: Gorla.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Campra, R. (1994). La ciudad en el discurso literario. *σΥC*, (5), 19-39.
- Candiano, L. (2012). El realismo en los 60. Un análisis de las propuestas de los gramscianos argentinos. En Cella, S. (Dir.). *Escenario móvil. Cuestiones de representación* (pp. 147-162). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Cohen, M. (2006, otoño). Prosa de Estado y estados de la prosa. *Otra parte. Revista de letras y artes*, (8), 1-8.
- Cohen, M. (2007). *Impureza*. Buenos Aires: Norma.
- Colombres, A. (2008). *Seres mitológicos argentinos*. Buenos Aires: Colihue.
- Contreras, S. (2006). Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea. *Orbis Tertius*, (12), 1-15. Disponible en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.216/pr.216.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.216/pr.216.pdf) (Recuperado 15 de noviembre, 2013).
- Contreras, S. (2013). Realismos, cuestiones críticas. En Contreras, S. (Ed.). *Cuadernos del Seminario / 2. Realismos, cuestiones críticas* (pp. 5-25). Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, Humanidades y Artes Ediciones.
- Delgado, S. (2005). El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (12), 47-67.
- Drucaroff, E. (2007). Fantasmas en carne viva: narrativa argentina joven. *Boletín de reseñas bibliográficas*, (9-10) [Número dedicado a la narrativa latinoamericana actual], 129-151.
- Dubrovsky, S. (2012). Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis. En Casas, A. (Comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas* (45-64.). Madrid: Arco/Libros.
- Echavarrén, R. (1998). *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires: Colihue.
- Foucault, M. (1996). Prefacio a la transgresión. *De lenguaje y literatura* (pp. 123-142). Barcelona: Paidós.
- «GLC» (2008). Leonardo Oyola. La villa no tiene geografía específica. *Revista Ñ*. Disponible en <http://edant.revistaenic.clarin.com/notas/2008/07/02/01706119.html> (Recuperado 15 de noviembre, 2013).
- Grignon, C. y Passeron, J.-C. (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Horne, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Incardona, J. D. (2009). *El campito*. Buenos Aires: Mondadori.
- Incardona, J. D. (2010). *Villa Celina*. Buenos Aires: Norma.
- Jackobson, R. (1972). El realismo artístico. En Lukács, G., Adorno, T. et al. *Polémica sobre realismo* (pp. 159-176). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Jostic, S. (2011). Novela "etnográfica" o la logofagia de la cumbia villera. *Cuadernos del Sur. Letras*, (41), 151-172.
- Katzenstein, I. (2013, otoño-invierno). Entrevista. Fernanda Laguna central desde los márgenes. *Otra parte*, (28). Disponible en <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-28-oto%C3%B1o-invierno-2013/fernanda-laguna-central-desde-los-m%C3%A1rgenes> (Recuperado 15 de noviembre, 2013).
- Kohan, M. (2005). Significación actual del realismo críptico. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (12), 24-35.
- Konfino, D. (2012). *Villa 31. Historia de un amor invisible*. Buenos Aires: Punto de Encuentro.
- Link, D. (2002). Literatura de compromiso. *Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA*, (20-21), 163-177.
- Magnus, A. (2012). *La 31 (Una novela precaria)*. Buenos Aires: Interzona.
- Martini, J. (2005). *La vida entera*. Buenos Aires: Norma.
- Martini, J. (2005). *Puerto Apache*. Buenos Aires: Norma.
- Míguez, D. y Semán, P. (2006). *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.
- Noemi Voinmaa, D. (2011). *Leer la pobreza en América Latina. Literatura y velocidad*. Santiago: Cuarto propio.
- Nouzeilles, G. (2000). *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Olguín, S. (2008). *Lanús*. Buenos Aires: Tusquets.
- Oyola, L. (2008). *Gólgota*. España: Salto de Página.
- Oyola, L. (2011). *Kryptonita*. Buenos Aires Mondadori.
- Oyola, L. (2010). *Sacrificio*. Buenos Aires: Aquilina.
- Oyola, L. (2008). *Santería*. Buenos Aires: Negro Absoluto.
- Pochettino, A. R. (2011). Construcción colectiva de la autoficción en la narrativa argentina reciente. *VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*. Disponible en [publicaciones.ffyh.unc.edu.ar](http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar). (Recuperado 15 de noviembre, 2013).
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Disponible en [www.rae.es](http://www.rae.es) (Consultado 15 de noviembre, 2013).
- Rosetti, D. (2009). *Dame pelota*. Buenos Aires: Mansalva.
- Sáitza, S. (2006). La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo xx. *Revista Nuestra América*, (2), 89-102.

- Sarlo, B. (2006). Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia. *Punto de vista*, (86), 1-6.
- Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Semán, P. y Vila, P. (Comps.) (2011). *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla, Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata.
- Sontag, S. (1996). Notas sobre lo *camp*. En *Contra la interpretación* (pp. 355-376). Buenos Aires: Alfaguara. Texto original publicado en 1961.
- Speranza, G. (2005). Por un realismo idiota. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (12), 14-23.
- Valko, M. (2012). *Ciudades malditas, ciudades perdidas. Huellas de geografía sagrada*. Buenos Aires: Biblos.
- Verbitsky, B. (1966). *Villa miseria también es América*. Buenos Aires: Eudeba.