



ARGOS

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA SECRETARÍA
DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO DE LA FHyCS - UNaM


Universidad Nacional de Misiones



**Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias
Sociales. Secretaría de Investigación y Postgrado. Maestría en Semiótica
Discursiva**

Figueredo, Mauro Horacio

Políticas culturales realistas: Fogwill, Casas, Oyola

**Tesis de Maestría presentada para obtener el título de
“Magíster en Semiótica Discursiva”**

Director: Fernandez, Froilán

Posadas, 2017



Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

**Universidad
Nacional de Misiones**



Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Secretaría de Investigación y Postgrado

Programa de Semiótica

Tesis de Maestría en Semiótica Discursiva
Políticas culturales realistas: Fogwill-Casas-Oyola

Por: Lic. Mauro Figueredo

Director: Mter. Froilán Fernández

ÍNDICE

Prolegómeno: una novela que comienza.....5

Introducción: el eterno umbral realista.....9

Parte I: EL EJE CONCEPTUAL Y METODOLÓGICO DEL REALISMO

Capítulo 1: En torno a la mimesis

1.1 Del diccionario a la reflexión.....	16
1.2 Primer acercamiento al concepto de mimesis: de Platón a Aristóteles.....	20
1.2.1 A la caverna con Platón.....	20
1.2.2 Aristóteles, un mundo dinámico.....	24
1.3 Mimesis, pseudomimesis y mundos posibles: de Auerbach a Doležel.....	27
1.3.1 La monumental mimesis.....	27
1.3.2 Mimesis y mundos posibles.....	31
1.4 Mimesis al cubo.....	35
1.5 Semiosis infinita. Recreando modos para repensar el realismo.....	44
1.6 Dialéctica y realismo. Releyendo a Georgy Lukács.....	49
1.7 Breves apreciaciones acerca del Rizoma y el realismo.....	53

Capítulo 2: Como si empezáramos de nuevo

2.1 Se trata de realismo? Acerca del corpus.....	55
2.2 Latencias del realismo.....	62
2.3 Elasticidad, transformación y pliegue.....	68
2.4 Configurando realismos aquí y ahora.....	72

PARTE II: POÉTICAS DEL ESPACIO

Capítulo 3: Alegoría y realismo

3.1.1 Algunas aproximaciones al concepto de alegoría.....	77
3.1.2 Ajustando el tejido alegórico.....	79

3.3 Metareflexión: entre alegoría y realismo.....	80
3.4 Adiós a Las Vegas.....	84
3.5 Alegoría e industria cultural.....	94
3.6 Maximizaciones: las alegorías de los (súper) héroes.....	100
3.7 Alegorías Superpuestas	108

Capítulo 4: Dimensiones (sub)urbanas

4.1.1 Palabras urbanas.....	111
4.1.2 Margen y territorio.....	114
4.1.2 Gradaciones de luz. Problemáticas de enunciabilidad y visibilidad.....	120
4.1.3 Ciudad Fogwill.....	123
4.2 Realismo y narración.....	126
4.2.1 Ciudad Narrada. Un recorrido posible por la etimología.....	126
4.2.2 ¿Vendrá a las once esta mina?.....	130
4.3 Representando socialmente el realismo.....	135
4.3.1 Acerca de las representaciones sociales.....	135
4.3.2 Sida.....	137

CAPÍTULO 5: Territorio Casas: El barrio

5.1.1 Boedismo Zen.....	142
5.1.2 Refigurando el mapa semiótico.....	143
5.3 Ciudad Ocium.....	150
5.3.1 Algunas reflexiones acerca del ocio.....	150
5.3.2 Los ocios que supimos conseguir.....	153
5.4 Melodrama, neotelevisión y realismo.....	158
5.4.1 Melodramatismos literarios.....	158
5.4.2 ¿Realismo melodramático?.....	161
5.4.3 Casa melodramática: el camino del héroe.....	165
5.4.4 Apéndice (Otra casa melodramática: el cuerpo).....	167

Capítulo 6: El ghetto como referencia

6. Una cuestión de margen.....	170
6.1 El desplazamiento del barrio: la villa.....	170
6.1.2 Territorio marginal.....	173

6.2 Creencia y realismo.....	176
6.2.1 Creer en los bordes.....	176
6.2.2 La figura mítica.....	181
6.2.3 Creencias interactivas.....	186
6.3 ¿Quieren Rock? Entre la música y el Realismo.....	191
6.3.1 Sinfonías rockeras.....	191
6.3.3 Todo lo sólido se desvanece en el aire.....	193
6.3.4 Entre el rock, el horror y el policial.....	197
6.3.5 Escenarios lizos y estriados.....	199
Seamos realistas, pidamos un final (a modo de cierre).....	206
Bibliografía.....	217

Prolegómeno: una novela que comienza

“Mis buitres partirán cuando se hayan tragado todo el mal/ y quede latiendo lo tibio, lo vivo, lo real.” (Gabo Ferro)

“Cinco años separan al hombre que voy a ser del hombre que soy ahora en el pasado, pero sin embargo los dos ya convergen en un mixtura inestable. Una unión de partes que no llega a ser la esencia de un nuevo todo. El hombre que lo vive no es el hombre que lo escribe, pero va a comenzar a transformarse en él cuando decida escribir. Y a terminar de transformarse en él cuando acabe de escribir. Por el hecho de escribir.” (Pablo Ramos)

Me despierto en un horario indefinido. Me doy cuenta, dejé, nuevamente, la radio encendida. Suena, de trasfondo, “Asilo en mi corazón” de Spinetta. Camino los pocos pasos que separan mi dormitorio del baño, el trayecto, que parecía interminable se va volviendo *realidad* con cada una de mis pisadas. Al fin llego, me miro al espejo¹, y el reflejo me devuelve una mirada extraviada y un rostro que conozco tan bien pese a su mutación a lo largo del tiempo. ¿Qué hay de mí en ese rostro? Todo, contestaría apresuradamente. Sin embargo, ¿las personas que dicen conocerme que ven en él? O, mejor aún: ¿pueden ver más allá de él? Tal vez. El rostro, el yo, la identidad, la subjetividad son lo más cercano a nosotros pero a la vez lo más ajeno (Coccia, 2011:30). El rostro es, como dice Le Breton, un *mediodecir*.

Ahora bien, en todos estos conceptos -subjetividad, individualidad, identidad, yo, etc.- persiste algo inmaterial. ¿Dónde está lo real? ¿Se lo puede palpar? ¿Es parte del aire? ¿Sería prudente creer, con Hume, que no hay nada más allá de la *experiencia*? ¿O tal vez reflexionar junto a Kant en el *noúmeno*, esto es, esa distancia inconmensurable que nos separa de lo que podemos *conocer*? ¿Deberíamos aceptar, con Lacan, que una cosa es lo real y otra muy diferente es la realidad?

No lo sé. Pero lo que parece constatar esta particularidad -además de la finitud- es que así como nuestro discurso no es sólo *palabra* sino un cúmulo de posibilidades paraverbales (los gestos, la mirada, los ademanes, la posición del cuerpo, etc.), lo real o eso que llamamos lo real es fruto de lo no-nítido, de lo que puede esconderse, de lo que ostenta grados de oscuridad y porciones inasibles, y que bien podría existir en los pliegues de la realidad. Lo real así, de este modo, parece estar compuesto tanto de materialidad como de inmaterialidad. De hecho, no tendríamos tantos problemas de hablar de lo real si fuese evidente por sí mismo (Coccia, 2011:21).

¹ “En el espejo, el sujeto no deviene objeto para sí mismo, sino que se transforma en algo puramente sensible, algo cuya única propiedad es el ser sensible, una imagen pura sin cuerpo ni conciencia” (Coccia, 2011:27).

En consecuencia, no habría objeto, no habría problemática alguna que señalar si no existiera *algo* que nos liga a las cosas, que nos provoca y que provocamos a través de ella; con la cual hacemos realidades, la llamamos «lenguaje». Entonces, las palabras serían una forma, mas no la única, que poseemos para generar *realidades sensibles*. Y las palabras, palabras más-palabras menos, o un cúmulo de palabras que completan esto que me está pasando, que estoy sintiendo mientras intento desplegar dos o tres líneas decentes, aquellas que resignifican mi lectura del mundo, mi realidad como nos gusta decir, son lo más humano (demasiado humano) que tenemos. Pero podríamos insistir un poco más: ¿de dónde provienen las palabras? ¿De mí? Sí, claro, pero... ¿tengo algún poder sobre ellas? Si, como decía Roland Barthes (2011:95), no hay nada más *fascista* que el lenguaje debería poder renunciar siquiera a pensar que podría a llegar a conocerme, a encontrarme en las palabras *-al mismo tiempo* que me encuentro, ya no soy el mismo, *al mismo tiempo* que me veo ya no estoy siendo eso que soy-.

Las palabras, de hecho, ya tienen un significado previo, y su combinación, su sintaxis, tampoco me pertenece, se llama «gramática»: una serie de reglas que regulan el funcionamiento discursivo. Ya lo decía Bajtin, el hombre no es un Adán bíblico, pues lo que dice en su *presente* alguien ya lo dijo anteriormente, por eso puede decirse que las palabras están llenas de ecos, de resonancias. En este orden de cosas, ¿Podría pensar que con ellas rozaría siquiera lo real? Creo que que no..., pero no me resigno. Ahí estaría, me imagino, la profunda complejidad de lo real y el lenguaje; en ese roce sutil del discurso y el mundo; en esa controversia nunca resuelta entre realidad y sujeto. En efecto, “La palabra une la huella visible con la cosa invisible, con la cosa ausente, con la cosa deseada o temida, como un frágil puente improvisado tendido sobre el vacío” (Calvino, 2010:85).

Nada es lo mismo a partir del *giro lingüístico*, sí, desde luego. Mi sospecha parte de Peirce: ¿qué es lo verosímil si desde el mismo génesis del signo debería poder aceptar con este filósofo que un signo es algo que está en lugar de otra cosa que lo representa? O sea que habría un lazo, un hilo conductor que me une al mundo, pero ese lazo es tan precario y provisorio que no puede ser la reproducción exacta del mundo en sí, no lo puede doblar (Rosset, 2015:33) -sin embargo, sin embargo... no hay más allá del *texto*, dice Derrida o, lo que viene a ser lo mismo, fuera de las semiosferas del mundo nos disolveríamos en la nada, diría Lotman. En consecuencia, si bien no hay Fe ciega en las palabras podemos concordar que a partir de ellas tenemos una posibilidad, una *potencia*. ¿Deberíamos partir desde el verosímil entonces? ¿El objetivo del arte, como decía Aristóteles, es la búsqueda de la verosimilitud? ¿O como dice Aira a partir de una relectura de Borges: el comienzo de toda ficción es la “magia”? Por tanto, luego de una espiral vuelvo al mismo punto del que partí: el habla, el discurso, la palabra, lo dicho y sus silencios.

En este sentido, me pregunto: ¿acaso vivir no significa, ante todo, ser a través de lo sensible? Si

olemos, degustamos, percibimos, etc., y accedemos a nuestro pasado y nuestro futuro por medio de lo sensible (algún aroma, una imagen, un relato) e incluso sólo podemos ser conocidos por los otros por lo sensible, podría pensarse -aunque tenue-, una conexión entre lo real y lo sensible, o sea, entre lo real y el lenguaje. Asimismo, esta “conexión” no es tan superflua ni tan inexistente e inoperante como creíamos hace un rato (Coccia, 2011:11). En efecto, todo lo que hacemos como humanos es la “ininterrumpida actividad de producción de realidades sensibles” (Coccia, 2011:10). Por eso, lo sensible no es sólo aire (ideas, pensamientos, etc.) sino también es cuerpo, materialidad (el cuerpo, decía Le Breton, es un *interruptor*) y, al mismo tiempo, la manera con la que nos damos al mundo, la forma en la que vemos y somos en el mundo.

¿Y la ficción, la literatura, los textos qué son? Son, desde este punto de vista, otras formas que tenemos de darnos a lo sensible; es un modo diverso, múltiple, polimorfo, de acceder a lo sensible. Barthes (2011:98), siempre Barthes, ha dicho que las fuerzas de “libertad” en el campo literario no dependen del compromiso del escritor ni del contenido doctrinario de su obra sino del *desplazamiento* que éste pueda ejercer sobre la lengua. Lo que implica decir que independientemente cómo, bajo qué género y desde qué postura ideológica el escritor plantearía el signo lingüístico todo texto literario es “categóricamente realista: ...es la realidad, o sea, el resplandor mismo de lo real” (Barthes, 2011:99), ya que “Si lo real y el sueño son de una misma sustancia, eso quiere decir que no hay sino real” (Rancière, 2015:40). El escritor a la vez que nos muestra su enciclopedia, su capital cultural, hace “girar” todos los saberes sobre ella pero no se fija ni “fetichiza” en ninguno; los transforma en otra cosa; un universo que

...apunta a lo real mismo del lenguaje; reconoce que el lenguaje es un inmenso halo de implicaciones, efectos, resonancias, vueltas, revueltas, contenciones: asume la tarea de hacer escuchar a un sujeto a la vez insistente e irreparable, desconocido y sin embargo reconocido según una inquietante familiaridad: las palabras ya no son concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, sino lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores; la escritura convierte al saber en una fiesta (Barthes, 2011:100).

Así como están echadas las cartas ¿qué queda del género o de la posición del escritor en torno una cierta concepción del realismo? Nada o casi nada. Barthes nos moviliza hacia ese territorio fronterizo en el que el desplazamiento, las líneas de fuga y las reterritorializaciones nos llevan a preguntarnos acerca de las dimensiones de lo real y las (im)pertinentes discusiones sobre si es más o menos realista un texto que otro o si aquél se pliega más al género o si responde a lo que le sobra o le falta con respecto al realismo clásico.

Esta idea de Barthes es muy cercana a ese memorable ensayo, “La literatura y la vida”, con el que Deleuze abre *Crítica y clínica*. Aquí el autor traza una serie de reflexiones que ponderan a la literatura como cercana al flujo de la vida. Comienza, precisamente, diciendo que la literatura se decanta más bien hacia lo informe y lo inacabado pues no se trata de imponer una forma al mundo. Lo real es lo que es y no puede ser de otra forma, como ha dicho Rosset, pero esa en esa conexión permanente con la vida hay un fluir perpetuo de signos y esos signos delatan el sentido político de la vida y el sentido de ser sensible. Es una continuidad, un río, un fluir que desborda “lo vivido y lo vivible”. Que se derrama, dice el filósofo, que salpica, que chorrea pues “Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya el devenir siempre esta 'entre'”. Si habremos logrado mínimamente algo en torno a estas reflexiones en nuestro corpus de estudio, habremos alcanzado, en parte, nuestra meta. Habremos constatado que “...todas las «realidades» y las fantasías pueden cobrar forma sólo a través de la escritura, en la cual exterioridad e interioridad, mundo y yo, experiencia y fantasía aparecen compuestas de la misma materia verbal” (Calvino, 2010:104).

Introducción. *El eterno retorno al umbral realista*

“Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real” (J. J. Saer)

Con la visión poética no nos alejamos del mundo; simplemente nos liberamos de su opaca inmediatez, de la banalización de lo cotidiano, para alcanzar a mostrarlo en una experiencia más rica y llena de contenido.” (Beatriz Iniesta)

En un memorable primer párrafo de *El Orden del discurso*, Michel Foucault lanza una expresión de deseo. Dice que le gustaría comenzar sin demasiados preámbulos, comenzar a hablar, casi porque sí. Evidentemente, así nos gustaría empezar a dialogar acerca de lo real, obviando tendencias, escuelas, posturas. Enunciar, casi en *in medias res*, nuestras reflexiones acerca de ese universo complejísimo que llamamos la realidad o lo real, del cual, vale decir, no tenemos nunca certeza absoluta. Inclusive, si se nos permite complicar un poco más la cuestión, empezar a pensar esa zona fronteriza, paradójica, entre el arte y el mundo o entre la cultura y su representación.

Más allá de esto, deberíamos poder dejar del lado las reticencias pues hace ya varios años que se ha convertido en un lugar común hablar de (neo)realismo². De hecho, casi se ha vuelto una temática de rigor en mesas de debates, en congresos, en simposios y seminarios. Sin dudas, esto tiene un punto de partida concreto: más o menos a partir de las últimas tres décadas parece haberse “renovado” la relación del arte con la realidad ya que desde distintos campos disciplinares se ha retomado desde diversas dimensiones analíticas la discusión acerca del realismo (aceptamos el término con reservas, a cuenta gotas; término difuso, polisémico, cuestionado desde innumerables ángulos, asediado por la crítica literaria, cultural, filosófica, etc.)³.

2 El concepto de «neorrealismo» fue utilizado por los cineastas italianos que, en la primera mitad del siglo XX, promulgaron una modalidad artística que intentaba reflejar y refractar las condiciones sociales dándole así preponderancia a los sentimientos humanos como eje de la trama. Buscaban, de este modo, alejarse del fascismo en cuanto ideología de la representación (música, lugares comunes, etc.) (Cfr. Hausser, 1974:543). Está claro que aquí el neorrealismo tiene una raíz política. Nuestra propuesta, si bien establece un recorrido por las condiciones sociales de las tramas narrativas se materializa a partir de una dialéctica entre lo que podríamos denominar como una suerte de “torsión” a la mimesis y los puntos a través de los cuales se pueden rastrear las filiaciones, las conexiones con el realismo literario. Dicho de otro modo, si bien reconocemos las rupturas con el orden mimético, también buscamos leer las continuidades, las series. Asimismo, entendemos que la articulación entre política y realismo es esencial en el análisis que nos proponemos realizar.

3 Eso podría verse no sólo en la literatura: Rejtman, Fogwill, Chefjec, Bizzio, Casas, Oyola, López, Cucurto, etc. sino también en el arte, Muec. En filosofía Coccia, Rosset, Scavino. En crítica literaria Vázquez, Contreras, Horne, Speranza, Ludmer. Grüner, Camblong, Kohan, etc.. Desde luego, tal vez esté de más decir que no *leemos* como posmodernos a ultranza ni basamos nuestros argumentos sobre el caballo de las post, los fines y las sucesivas muertes. Proceso que, como bien nos lo ha enseñado Marshall Bergman, en el siglo XX parece haberse reificado en dicotomías irreductibles (Bergman, 1989:17). No obstante, es necesario constatar “La abundancia de exhibiciones en museos centradas en problemas relacionados con lo real; la insistencia de muchas propuestas teatrales, cinematográficas y literarias por tornar borroso el límite entre lo real y lo ficticio; el éxito de biografías y autobiografías y testimonios, o la relevancia [del] cine documental...” (Horne, 2011:12).

Justamente, en esa “insistencia” de lo real, en toda esa “polvareda” estética y teórica/crítica en torno a los “nuevos realismos” pretendemos inscribir, aunque sin aspirar a la totalidad, nuestro trabajo (pues aspirar a la totalidad sería un falso romanticismo que no nos cuadra, dice Saer en otra situación discursiva). Esto implica que en tanto y en cuanto sabemos que son innumerables los aportes teóricos al realismo y casi incontables los esfuerzos de los investigadores contemporáneos de analizar, cifrar, demarcar, definir, discutir su pertinencia (o no), a nosotros, desde el campo de la semiótica, nos gustaría posicionar nuestro trabajo en ese territorio liminal del «proceso», de lo inacabado, de la *abducción*.

Recordemos, como al pasar, a riesgo de realizar una lista sumamente incompleta, la gran variedad de textos literarios que replantean “el retorno a lo real” (Foster): *Rabia* (Sergio Bizzio), *Un sueño realizado* y *Villa* (Aira), *Velcro* y *Tres cuentos* (Rejtman), *La ley de la ferocidad* (Ramos), *La asesina de Lady Di* (López), *Cosa de negros* (Cucurto) *Boca de lobo*, *El aire* y *Los planetas* (Chefjec), *Pegamento* (Pampillo), etc., etc., y la lista podría, incluso, ser mucho más amplia. Pero nos limitamos a adjuntar a *Vivir afuera* y *La experiencia sensible* (Fogwill), *Kriptonita*, *Gólgota*, *Santería/Sacrificio* (Oyola) y *Los lemmings y otros* y *Ocio/Veteranos del pánico* (Casas).

Los textos literarios, desde su sola mención, ya nos plantearían varios dilemas estéticos en relación al realismo dada la diversidad de estrategias discursivas que emplean los autores. Sin embargo, aunque estemos más cerca (o más lejos) de la textura realista según los casos habría cierta intensidad que se palpa en el “ambiente” literario. La necesidad de volver críticamente hacia el presente, la búsqueda de ficcionalizar el barrio, la música, los hitos de la historia argentina, entre otros.

Proponemos, por tanto, una especie de punteo –*multiacentuado*– por algunas líneas teórico-metodológicas del concepto de *realismo*. Un itinerario que intentará trazar, de manera discontinua, aspectos relacionados con el mismo pero que no se detiene, exhaustivamente, en sus particularidades más técnicas ni en sus precisiones histórico-culturales más concretas⁴. Desde nuestra perspectiva, y es conveniente explicitarlo desde un principio, el «realismo» no es un movimiento artístico subordinado a una determinada época histórica a partir de la cual se derivarían las transformaciones que han operado en su estructura a lo largo de la historia del arte. Tampoco se trata, creemos, de una serie de características estilísticas valorativas que demarcarían las fronteras de lo que podríamos considerar como realismo (pese, desde luego, al impresionante aporte de Lukács en este aspecto) y aquello que no lo es.

4 Cabe mencionar que se trata de una red lanzada con resultados dispares, parciales, de diversa densidad semiótica. Sin embargo, aunque suene paradójico, este trabajo podría leerse como una serie de variaciones de lo mismo; como iteración, a veces obsesiva, de determinadas coordenadas reflexivas sobre el entramado narrativo en relación al realismo.

Nos parece más enriquecedor operar con el realismo como una concepción filosófica⁵, lo cual nos permitiría articular la saliente del realismo de los últimos períodos de la literatura argentina con modalidades de leer y reescribir la sociedad, la cultura⁶. Nos moviliza el hecho de que podríamos hablar del realismo como una bisagra que nos posibilitaría pensar la compleja relación entre literatura y realidad; en ese territorio problemático en el que las fronteras entre texto y mundo se vuelven lábiles, porosas. En el que el texto dota de visibilidad determinadas porciones socioculturales: regímenes, repertorios, *emplazamientos* pero que no aspiran a su transparencia, sino acaso todo lo contrario, a su opacidad. Definir entonces el realismo no como una nueva (o resurrecta) perceptiva sino como un intento de “aprehensión consciente de tendencias de la realidad” (Portantiero, 2011:55). La mirada filosófica plantea a los objetos literarios como un problema acerca de cómo conocemos el mundo y de cómo lo leemos, lo interpretamos, lo recorremos, le otorgamos sentido. Se trata de ubicarnos más que en un territorio de certezas sobre el turbulento río heraclíteo de la abducción. Partir desde la filosofía no deja de tener un sesgo de vergüenza, de búsqueda de la totalidad pero sin aspirar a la totalización, es decir, sin dejar de lado lo abierto, lo provisorio, la precariedad de filosofar intempestivamente y a la intemperie.

De este modo, la literatura operaría como el punto de partida de la «serie», o, si se quiere, una excusa para “levantar la cabeza y pensar en otra cosa” (Barthes, 2008:36). Si hace bastante tiempo seguimos la consigna seminal de Deleuze-Guattari (2002:14): “todo podría ser conectado con todo”, esto pone de relieve el hecho de que ciertos «nodos» estéticos podrían ser pensados desde los *entremedios*, desde las *fronteras*, desde universos discursivos plurales y subraya un hecho fundamental: la literatura operaría como *prisma* o *tarot* para repensar la realidad (Ludmer, 2010:37).

Esto supone, *a priori*, la configuración de un entramado discursivo multidimensional en el que los textos se vinculan permanentemente con el mundo como disparadores metareflexivos. Al mismo tiempo estos disparadores, al decir de Nietzsche y Marx, no se “concentran” en *develar* significados

5 “Es verdad que lo estético viene dado, de una u otra manera, en la misma obra de arte —el filósofo no lo inventa—; pero sólo la filosofía sistemática, con sus métodos, puede entender de una manera científica la especificidad de lo estético, su relación con lo ético y lo cognitivo, su lugar en el conjunto de la cultura humana y, finalmente, los límites de su aplicación. La concepción de lo estético no puede extraerse intuitiva o empíricamente de la obra de arte; de esa manera sería ingenua, subjetiva y frágil; para una auto definición segura y exacta se necesita una definición realizada en relación con otros dominios, dentro de la unidad de la cultura humana.” (Bajtín, 2001:15). En efecto, José Pablo Feinmann (2012) abre su monumental obra *La filosofía y el barro de la historia* señalando dos cosas que me parecen muy oportunas. La primera es la que tiene que ver con la necesidad de pensar a la filosofía como un saber totalizador, un saber de saberes. Pero este “hacerse cargo”, el preguntarse, designa, socráticamente, un saber humilde, dubitativo, consciente de su precariedad, en suma, un saber siempre incompleto. Asimismo, el lugar de la filosofía no está en las academias sino en la calle, en lo urbano, en la continua búsqueda de mezclarse, de chapotear en el barro de la historia.

6 De más está decir que en este trabajo no nos proponemos establecer un recorrido minucioso por la historia de la filosofía a fin de sondear las raíces del realismo. Nuestra búsqueda es mucho menos pretenciosa y mucho más puntual. Se trata de plantear una posible cartografía, un recorrido por ciertas nociones que, desde nuestro punto de vista podrían ser operativas al tratamiento de ciertos textos literarios.

que permitan restaurar sentidos originarios, sino acaso todo lo contrario: en su *matiz* e *indeterminación*, en su función desnaturalizada del lazo que los une al sentido común (cfr. Foucault, 2002:25 y Grüner, 2002:19). Por eso mismo marcan una postura particular ante él, y permiten escudriñar sus sentidos subrepticios (Geertz, 1994:123), en tanto y en cuanto, nos enseñan que toda estética comporta una *política* y una *ética* (Grüner, 2002:11).

Metodológicamente hablando, se trata de posicionar los textos en fronteras discursivas que nos permita *dialogar* y *diseminar* en un denso intertexto, un *quantum* de vasos conectores: líneas de conexión con la vasta tradición literaria, con el presente como “fresco de época” (Horne, 2011:11), con otros enunciados sociales, con los productos de la industria cultural, los mass media, las ideologías, las representaciones sociales, etcétera. Lo cual implica que en el entramado cultural e histórico buscamos “perder el objeto para ganar el proceso” (Barbero, 1984:22)⁷: zonas de indeterminación; bolsones *híbridos* en los que se decanta la bruma en el arte de narrar la realidad. La oscuridad que vuelve una y otra vez sobre el hueso roído del mundo. Buscar, indagar -tantear- en esa sutil membrana en el que el texto hace mundo. Desde luego, por un lado, no negamos que una parte importante de nuestro trabajo se centra en el discurso literario, pero, por otro, casi arltianamente, podríamos decir que saldremos de ese atolladero no hablando permanentemente de literatura, sino de las encrucijadas que involucran a los hombres en un entramado narrativo.

Por lo tanto, la problemática que pretendemos analizar parte de una compleja inestabilidad entre el mundo y su representación, es decir entre el lenguaje y su capacidad -o no- de representar lo real; entre el murmullo incesante de los medios de comunicación y la literatura; entre el presente como piedra de toque y la revisitación, casi constante, de líneas fundantes-críticas del pasado (a condición de que pensemos lo pasado desde una vasta inconmensurabilidad); del mundo y sus referencias más notorias y los diversos procesos de disolución de lo real a través de distintas estrategias discursivas. El *efecto de lo real* estaría, más que una fidelidad o en el *detalle*, en la ruptura y la discontinuidad, en nuevas configuraciones del reparto de lo sensible (cfr. Rancière, 2015:13; Horne, 2011:19). Esto nos permitirá trazar líneas para distinguir las vinculaciones y preguntarnos acerca de ese retorno de la realidad al campo del arte y los debates culturales, filosóficos, etc., que el mismo suscita.

Estas brevísimas líneas nos llevarían, suponemos, a una serie de preguntas que sería necesario empezar a responder. Primero: ¿por qué "nuevamente" el realismo? Si la superabundancia de imágenes de la realidad a través de diversos dispositivos comunicacionales no hace ya, de por sí, intolerante ese bombardeo perpetuo. Carlo Ginzburg (2010:19), en *El hilo y las huellas*, dice que los científicos sociales solemos poner un manto de sospecha cuando queremos hablar de la realidad

⁷ Barbero se refiere a la construcción del objeto de estudio en el área de comunicación social. No obstante, señala algo muy atinado que podríamos extrapolar a nuestras preocupaciones. Esto es, con el afán de lograr “especificidad” se suele perder el entramado sociocultural e histórico del objeto de estudio.

material, es decir, terminológicamente, cuando se la menciona, se la entrecomilla, se la mima con diversas piruetas discursivas que destacan el distanciamiento y la sospecha hacia la misma. Me pregunto si esta forma de “mimarla” ¿no sería también una forma de encorsetarla, de negarla? Asimismo, si este “escozor”, ¿no se lo debemos al advenimiento -a la erupción, a la simultaneidad, al pastiche perpetuo, etc.-, de la dominante cultural de los medios masivos de comunicación? Es posible. ¿Hasta qué punto la relación con las gramáticas tecnoperceptivas no provocarían aquello que Vattimo (1990:82)- nietzscheanamente- señalara: la «erosión del principio de realidad»? ¿Hasta dónde sus categorías estéticas replantean las interacciones en base a una simplificación estereotípica o surcan, con una multiplicidad de visiones, el universo material postulándose a sí misma como “la única realidad posible”? (cfr. Cohen, 2003:72).

La literatura, en este orden de cosas, se acerca mucho a lo que un poco socarronamente Josefina Ludmer (2007:3) denominara narrativas posautónomas. Esto es, narrativas que son en sí mismas meros simulacros; que son en sí mismas representación. Es una literatura omnívora, y su voracidad *no le hace asco a nada*. Ahí, tal vez, radica su potencialidad (López, Cucurto, Oyola, Casas, etc.), ya que no le teme al cruce ni al formato ni está pendiente de la tradición o actúa junto a ella con cierta irreverencia. O tal vez, y aquí es donde pierde terreno, podría tratarse, también, de una literatura que “vibra” con el parque de diversiones estético que vía las bases epistemológicas del postestructuralismo y la borgería epigonal del fin de siglo no ha hecho si no convertir la negación de la realidad en rito (cfr. Fogwill en el “Prólogo” de *La experiencia sensible* y “De bardos, músicas y borgerías”).

Segundo: ¿Y qué decir entonces del *retorno de lo real* en el campo del arte? Esto no parece ser algo nuevo, ni tampoco supone, en modo alguno, que nuestra propuesta de investigación esté relacionada con “la novedad”, sino que intenta responder a cuestionamientos ya desarrollados por otros investigadores. En efecto, se nos podría objetar el hecho de que abordemos, tal vez a destiempo o tardíamente, un campo investigativo que ya ha sido recorrido, con distintas honduras, por investigadores de renombre: Contreras, Link, Portantiero, Speranza, Sarlo, Cohen, Rolle, Horne, Ludmer, Camblong, Gramuglio, Dalmaroni, Capdevilla, etc. (y la lista, desde luego, podría ampliarse con autores de otras latitudes: White, Rosset, Marx, Lukács, Auerbach, Barthes, etc.). Tercero: en última instancia, por qué esa manía de intentar ingresar bajo el mote de (neo)realismo a obras que parecen proponer todo lo contrario, que no tienen nada que ver con el realismo propiamente dicho ni con sus peculiaridades estéticas (Kohan, 2005:5-6). Hay un problema aquí: si todo es realismo, nada, en realidad, lo es⁸.

8 Sandra Contreras y Ana Capdevilla nos proponen, precisamente, un cambio de eje en la estructuración de la serie literaria. Pues nos dicen que si el realismo comienza con Galvez, de alguna manera estaríamos aceptando ciertos parámetros para pensar la realidad. En cambio, si partimos de Arlt la cosa cambia -y mucho-. Lo que consideremos

Lo planteado en los puntos anteriores nos lleva a preguntarnos: ¿qué podría aportarnos el realismo como modalidad estética para repensar la realidad? ¿Qué hay de estos autores para trazarla tanto en sus continuidades como en sus rupturas? Sería, en este punto, donde las obras de Rodolfo Fogwill, Fabián Casas y Leonardo Oyola nos llevan al territorio *político* en el cual la literatura encarna, deviene manifestación de la lucha, ejerce nuevas iluminaciones sobre lo cotidiano, marca las asimetrías del poder, se traza sobre un aparente manto de oscuridad, y plantea, por tanto, formas dialógicas con la realidad. Estos autores nos increpan diciendo que en la densa membrana generada por los *mass media* se vuelve pertinente preguntarse por la realidad. De hecho, como ya lo ha dicho Gianni Vattimo (cfr., 1989:85) hace más de dos décadas: la yuxtaposición y sobreimposición de imágenes no transforma, como proclama la retórica de la globalización y el neoliberalismo, este mundo en un mundo más transparente, sino todo lo contrario: más caótico, más complejo.

Las siguientes preguntas, aunque suenen repetitivas, vuelven a tener peso, a cobrar espesor: ¿Por qué es importante visitar la noción de realismo? ¿Cómo disponen, semióticamente hablando, los autores antes mencionados las modalidades de “ver” la sociedad, la cultura? ¿Por qué sería significativo reflexionar acerca de la literatura en esa zona fronteriza entre la ficción y la realidad? Revisar, aunque sólo sea para notar su obsolescencia, estos autores a través del eje vertebrador del realismo como modalidad filosófica y estética, se convierte en una pregunta -entre tanto merengue poético (Filloy *dixit*)- no sólo válida sino casi insoslayable.

A raíz de esto, creemos pertinente, señalar algunos puntos que podrían operar como líneas rectoras del análisis interpretativo-crítico que recorreremos a continuación: a) La dinámica de los textos se construye desde las opacidades del referente. b) Estos autores realizan, de modo oblicuo, una relectura de la realidad social y ejercen, de este modo, nuevas formas de mirar el presente. c) Configuran sus tramas narrativas desde la labilidad de las fronteras genéricas, en consecuencia no desdeñan el cruce, la mezcla, la hibridez. d) Establecen una fuerte relación entre la imagen y el texto donde a veces prima lo fragmentario, lo inconexo, lo alegórico y lo fotográfico del discurso. e) Es posible distinguir las articulaciones entre la literatura y política como referencia ineludible de las nuevas tendencias aproximativas a lo real y al realismo (cfr. al respecto el texto de Grüner: *La política y la cosa real*). f) La relación que poseen estos escritores con la tradición literaria nacional, en especial la novelística. Dado, sobre todo, la hegemonía estética de una vanguardia profundamente anti-realista (Macedonio, Borges y sus epígonos, Cortázar, etc.). Podríamos señalar, además, que los tres autores de nuestro corpus inscriben sus textos en una relectura del realismo y de la propia tradición vanguardista, que privilegia cruces teóricos, estéticos y genéricos.

como realidad, representación de la realidad o modalidad estética de la realidad se complejiza y se enriquece, pues se incluyen elementos que no dejan de lado la distorsión, el delirio, la fuga de la representación exclusivamente mimética de la misma.

Más allá de esto, nos resta señalar dos cuestiones importantes. Primero, la selección del corpus se basa en la búsqueda de la diversidad de posturas en torno a lo real. Es decir, más que distinguir las líneas de contacto -que de hecho las hay- nos interesa la *multiplicidad* con la que estos autores, Fogwill-Casas-Oyola, desarrollan una apuesta crítica e interpretativa a modalidades estéticas acerca de la realidad. Juegos de lenguaje que, en sí mismos, nos plantean territorios de ingreso a lo real. Así, por ejemplo, lo real en Fogwill podría pensarse como territorio de metareflexión y política escrituraria; en Casas los nodos de la infancia y su pasaje a la adultez cifradas en las coordenadas del barrio; y en Oyola cómo las series de la industria cultural nos proponen nuevas formas de actuar sobre el presente. Esta diversidad, mencionada más arriba, hace alusión a la intervención de estos autores en el campo literario desde una concepción particular del realismo. La realidad, a priori, se juega en tres dimensiones posibles: la primera es el uso de los productos culturales del rock, de los *mass media*. La segunda, los personajes transitan por situaciones cotidianas, aledañas al discurso de la calle, pero no como el realismo clásico sino que, desde este tratamiento estético, la realidad se ha vuelto más compleja, más rica en matices. La tercera es la posición política -entendiendo este término desde Jacques Rancière- con respecto a ciertos momentos claves de la historia argentina: la dictadura, el neoliberalismo de la época menemista, etcétera.

El segundo punto a explicitar es el itinerario que proponemos a continuación. En el primer apartado nos encontraremos con reflexiones en torno a la mimesis y discurriremos sobre postulados clásicos y contemporáneos que pondrán en cuestión esa sutil relación entre arte y representación. En el segundo, en cambio, nos interesa realizar un somero recorrido por posiciones críticas en relación al realismo (del realismo en general y del argentino en particular). Luego, proponemos dos territorios de indagación. El primero gira en torno a la alegoría y la posibilidad de lo alegórico para repensar la realidad. Creemos que las maquinarias literarias de los autores opera en base a una imagen totalizadora del mundo de la cual es factible extraer algunas consideraciones. El segundo se centra en las dimensiones espaciales: la ciudad, el barrio, la villa. Y a partir de allí traza reflexiones acerca de las posibilidades que las poéticas del espacio nos brindan para conectarnos con el presente, con la referencia, con todo lo que vibra en la sociedad argentina.

Parte I: El eje conceptual y metodológico del realismo

Capítulo 1

EN TORNO A LA MÍMESIS

1.1 Del diccionario a la reflexión

“Dado que la phúsis es eterna (...), ella posee en sí misma la fuerza vital que ella organiza, que ella mantiene 'rozagante', e innumerables son los mitos que aluden a la fecundidad de la tierra, al carácter productor del rayo divino, de la 'respiración' del kósmos.” (Cordero)

El reservorio popular tiene un sinnúmero de frases “épicas” para referirse a la realidad. Se dice, a menudo, “yo no soy pesimista, soy realista”, esto es, no un negativo declarado sino alguien que sopesa los hechos tal cual son sin imponerles ningún “afecto”. Por otro, decimos entre indignados e irónicos “seamos realistas” cuando queremos que se “juzguen” los hechos con objetividad, que se dejen de lado partidismos y burocracias que obturan el tratamiento de un determinado tema.

De alguna manera, a veces, pedimos que “eso” -que nadie sabe exactamente bien qué es pero que no nos cansamos de nombrarlo- se haga presente apelamos al tan mentado “sentido común”. Por tanto, el ser realista se opondría a la mera fabulación imaginaria o a los intereses en juego o incluso a un uso distorsionado de la realidad (en la cual estarían la amplia gama de colores o mecanismos para percibirla, para hacer ver a otros lo que en realidad no es -sofistas por naturaleza-). ¿Y si a la consabida función de petición realista le pedimos lo imposible, cual mayo francés? La cosa puede complicarse porque operaríamos en un completo desplazamiento semántico.

En cualquier caso, sea donde sea que se pronuncien estas frases, nos encontramos frente a un proceso de descarnación, de filtrado. Asimismo, estamos lanzados al juego de interpretación, a la arena de luchas por el sentido “primordial”, “incuestionable” de la realidad. Estamos discutiendo la interpretación de la realidad, dando a entender que no es tan simple como respirar ni tan común como despertarse. Ponernos frente a ella indica que muchas veces lo que veo con “mis” propios ojos” no es lo mismo que lo que ven los otros con “sus” propios ojos. Ya lo decía Lotman, la frontera pasa por la posición del sujeto de discurso.

Imaginemos que si solemos tener muchos inconvenientes para acordar qué es la realidad, qué pasaría si redoblamos la apuesta y tratamos de pensar en la compleja relación del arte con la

realidad o, para ser más precisos, de la realidad y la literatura. Podemos, de un plumazo, sacarnos el problema de encima si negamos que haya un ápice de realidad en lenguaje, por ende, en la literatura. Por suerte, las cosas no son tan sencillas.

Tal vez, lo más sensato entre tanto *merengue retórico* sería encarar la problemática de raíz. Partir de la base con la que planteamos nuestros primeros atisbos de reflexión.

En efecto, si hemos de comenzar a preguntarnos acerca del problema filosófico entre discurso, realidad y arte, tal vez la polémica sea tan amplia y compleja que podríamos recorrer toda la historia de la filosofía sin arribar a ningún resultado positivo. De hecho, Néstor Cordero (2014:14) en un bello texto, *Cuando la realidad palpataba*, subraya por qué esta problemática, la de la realidad, ha tenido diversos acercamientos según los distintos momentos históricos de la filosofía y por qué resulta importante para su desarrollo. Es decir, al mismo tiempo que la realidad muta, cambian las miradas teóricas (recordemos, como al pasar, que *theoría* en griego significa “mirada”) acerca de la misma.

En este orden de cosas, más allá del caso particular de Parménides⁹, acaso el primer filósofo que sostuvo una postura en torno a lo que era o no real (los universales) fue Platón -realismo platónico- (Ferrater Mora, 2013:538 y ss.). La segunda corresponde a Aristóteles -versión moderada- y en franca oposición a la visión platónica de la partición en dos realidades. El tercero sería el realismo agustiniano, el cual está íntimamente ligado al platónico, aunque la diferencia estriba en que ubica a los universales en la “mente divina”. Una posición interesante es la de Guillermo de Champeaux (1070-1121 d.C.), para quién los universales no existen ni en la mente divina ni por fuera de los individuos, sino en los mismos individuos; aquí vemos que la posición de Champeaux se acerca a la aristotélica, así como la de San Agustín a Platón aunque con sus consabidos matices medievales¹⁰.

Posteriormente, y nosotros apuntaríamos desde el racionalismo (s. XV), el realismo gnosológico¹¹ ha adjuntado a la pregunta del *qué*, el *cómo* conocemos. Y esta pregunta, evidentemente, tendría

9 Decíamos Parménides, pero según Néstor Cordero deberíamos señalar una basta tradición filosófica en la que podríamos constatar los nombres de Heráclito, Zenón, Meliso, Leucipo, Demócrito, los Sofistas, los Estoicos, etc..

10 Más allá de esto, conviene recordar que la “problemática de los universales” en la Edad Media comienza la proteica discusión entre realistas y nominalistas. Sabemos, esto se basa en la creencia o no en la realidad de los universales. Está claro que para los realistas los universales son entidades en sí mismas y, en cambio, para los nominalistas no existen los universales sino que sólo se trata de una nomenclatura con la cual clasificamos entidades que son, en esencia, individuales. En este sentido solo habría individuales. Borges, con tino, dice en ese conocido texto de *Inquisiciones* que hoy nadie se pregunta por el realismo porque el triunfo del nominalismo es tan grande, tan abrumador, que ha opacado casi por completo al realismo. Sin embargo, agrega, en la historia de la filosofía bien podría sondearse las distintas líneas que parten desde los albores de la reflexión occidental que involucran ambas posiciones: de un lado Platón- y del otro Aristóteles-.

11 “El realismo gnosológico afirma que el conocimiento es posible sin necesidad de suponer (como hacen los idealistas) que la conciencia impone a la realidad —en orden a su conocimiento— ciertos conceptos o categorías a priori; lo que importa en el conocimiento es lo dado y en manera alguna lo puesto (por la conciencia o el sujeto). El realismo metafísico afirma que las cosas existen fuera e independientemente de la conciencia o del sujeto. Como se ve, el realismo gnosológico se ocupa únicamente del modo de conocer; el metafísico, del modo de ser de lo real.” (Ferrater Mora, 2013:537).

pliegues sumamente diversos para pensar la realidad. Más allá de la postura radical de Descartes – justamente criticada por Peirce¹²- en el cual la única realidad posible surge de mi propio pensamiento, de un yo que puede *dudar* de todo menos de que está pensando, el realismo gnosológico puede concebirse de dos maneras. Como realismo ingenuo o como realismo científico. En el primero de los casos el *conocimiento es una reproducción exacta de la realidad*, casi como una fotografía. En el segundo, la realidad es sometida a pruebas de diversa índole y sujeta a normas de la propia comunidad científica (cfr. Ferrater Mora, 2013:534) -como es el caso del método cartesiano-.

En este punto, como una teoría del conocimiento, la mirada de Kant es sumamente interesante porque se ubica en un territorio intermedio entre el racionalismo y el empirismo, ya que ambas son formas del realismo (cfr. Carpio, 2003:230). Kant invierte la polaridad. Esto es, si el sentido de realismo, desde cierta posición filosófica sería que lo determinante está en el objeto y no en el sujeto, entonces, el sujeto que conoce es comparable a un espejo en quien se reflejan las peculiaridades del ente. En este sentido un objeto es verdadero, por ende, conocido, cuando coincide la posición del objeto con la cosa que lo representa. Como decíamos, Kant, en la denominada “revolución copernicana”, sostiene una opinión contraria: el conocimiento es una especie de praxis, es el sujeto quien recrea al objeto (cfr. Carpio, 2003:231). De hecho, la distinción que ofrece Kant entre noúmeno y fenómeno permite distinguir aquello que excede a todas las posibilidades de conocimiento, y el efecto que producen determinados fenómenos y de los cuales es posible extraer algunas consideraciones.

A partir de estos escuetos postulados los conceptos (Ferrater Mora, 2013:535): real/realidad/realismo se podrían pensar de dos modos distintos e incluso entrecruzarse para tratar de explicar ciertos fenómenos. En el primero, el *ser* real se opondría a la *apariencia*. En el segundo, diríamos que algo es real, que existe, por ende, tendríamos que comprenderlo a través de las nociones de ser, existencia y acto que mediatizan la aprehensión de la realidad. Y en el tercero, se trata de coincidir la cosa con su representación.

Sin embargo, como vemos, en las tres posiciones nos encontramos con inconvenientes (cfr. Ferrater Mora, 2013:536). Así, en el sentido “negativo” -el tercer caso- se puede objetar que no todo lo que decimos, hablamos o vemos podría considerarse como real. Pues en tal caso referirse a “algo” y a su “realidad” serían modos equivalentes de nombrar la misma cosa, en consecuencia, no tendría sentido pensar en el concepto de realidad. Aquí, en efecto, dejaríamos de lado toda la dinámica semiótica (ideología, relaciones de poder, juegos de lenguaje, etc.) que se trazan en todo territorio

12 Véase el texto “Algunas consecuencias de 4 incapacidades” en la que Peirce propone una inversión: existo, luego pienso.

discursivo -el primer y segundo caso-. La otra es “positiva”, pero nos obligaría enlazar conceptos, a hacerlos pasar por un proceso de prisma definitorio, lo cual hecha por tierra la búsqueda de la realidad, y nos lleva al mismo callejón sin salida anterior ya que la serie de signos que utilizaríamos multiplicaría el problema *ad infinitum*. Este punto es interesante, y es el eje de la discusión que sostendremos más adelante.

Según Ferrater Mora, esto nos llevaría dos actitudes posibles. La primera de ellas es tratar los hechos tal cual son sin imponerles significación alguna. La segunda, en cambio, es una especie de “actitud práctica”. Un conjunto de “normas para la acción”. Se trata, dice Ferrater Mora (2013:536), de un *realismo político* que busca establecer las normas generales para “dominar” la realidad. Otro inconveniente surge aquí pues en la lectura heideggeriana que hace Feinman (2014:61) de Descartes -Incluso a detrimento de Platón y Aristóteles- el ser se tejió de adentro hacia afuera con el objetivo de dominar los demás entes. Es el sujeto capitalista por antonomasia, ya que el ser está al servicio de las cosas. Lo que propone Heidegger en ese hermoso texto *¿Qué es eso de la filosofía?* Es todo lo contrario. Es volver a la pregunta por el ser tal como lo habían hecho los presocráticos. Sin embargo, ese problema filosófico excede nuestro trabajo.

A raíz de lo expuesto ya podríamos intentar algunas reflexiones. La primera es que de alguna manera la realidad o lo que podríamos entender por realidad es un problema filosófico y no meramente lingüístico o retórico. Y que, inclusive, la preocupación por el concepto, por saber, más bien si este concepto podría reflejar y refractar nos lleva a la arena de luchas de la política en cuanto posibilidades de pensar el reparto de lo sensible.

1.2 Primer acercamiento a la mimesis. De Platón a Aristóteles

1.2.1 A la caverna Platón

Para comenzar a desarrollar este aparatado, necesitaremos contextualizar el problema filosófico que los postulados de base tanto de Platón como de Aristóteles, han llevado adelante a partir de la *sofística*. De hecho, antes de la sofística, como dice Cordero (2014:107), ningún filósofo se había preguntado acerca de si era factible la configuración de “una” realidad. Y, sobre todo, que habrían posibles explicaciones, a través de argumentos, acerca de dicha realidad. Los sofistas inauguraron la tarea de desmantelamiento de la filosofía por medio del instrumento utilizado: el logos-discurso (cfr. Cordero, 2014:113). Presupusieron, por tanto, que cada uno, a su manera, había intentado explicar la realidad pero no se habían ocupado del *instrumento* (lenguaje) utilizado para señalarla, nombrarla, criticarla; dando por sentado de que se trataba de “una” realidad, como si fuera transparente en sí misma. De manera que la filosofía platónica parte del desliz de la *relatividad* sofista y construye todo su andamiaje teórico a partir de esta controversia.

A diferencia de los sofistas¹³ para quienes es imposible el conocimiento “real” de algo a partir del discurso, Platón va a la búsqueda de objetos que puedan ser conocidos. Parte de la premisa de que todo puede ser conocido, incluso los objetos que no podemos palpar (como lo bello, lo bueno, lo virtuoso, etc.) (ibíd., 2014:117-8). Esto, evidentemente, plantea el problema de las dos realidades: la material y la inmaterial. Según Cordero, la solución que propone Platón a través del concepto de “la cosa en sí” señala una dicotomía. Pero esta forma de acercarse a la realidad que aún perdura en nuestros imaginarios, ideologías y posturas religiosas, no es rígida sino metodológica: lo sensible existe gracias a lo inteligible, que es su causa... *están presentes en lo sensible y lo sensible participa de lo inteligible. Su explicación de la realidad es entonces total* (ibíd., 2014:119).

Despolvemos, entonces, a Platón. Subrayemos que más allá de un somero recorrido por su concepción filosófica en esta oportunidad nos detendremos en algunos aspectos de la *alegoría de la caverna*. Creemos que allí se encuentra un proteico territorio para repensar la relación entre hombre-mundo-arte¹⁴. Ahora bien, todos conocemos, aunque sea vagamente, la distinción que propone este filósofo entre *episteme* y *doxa*. No vamos a discutirla en todos sus pormenores, pero,

13 Recordemos la tesis de Georgias: “1. Nada existe. 2. Si algo existiese, el hombre no lo podría conocer. 3. Si se lo pudiera conocer, ese conocimiento sería inexplicable e incommunicable a los demás” (Carpio, 2003:60).

14 Somos conscientes que una lectura arqueológica como la que realiza Néstor Cordero nos acerca a una comprensión cabal de la teoría de Platón. Confróntese, al respecto, *La invención de la filosofía*. Entendemos que para la lectura que realizaremos la alegoría sufriría una suerte de desplazamiento, pero aún así nos permitirá sacar ciertas conclusiones.

por lo menos, intentemos señalar sus características más generales, ya que la misma nos llevaría indefectiblemente hacia el concepto de *mimesis*.

Platón traza una línea divisoria entre el mundo de las ideas y el mundo sensible, a su vez, esta línea se vuelve a subdividir entre cuatro realidades distintas, esto implica cuatro posturas acerca de la realidad y cuatro modos posibles de volverla *cognoscible*. En este sentido, su teoría liga *realidad a saber* y marca una cierta gradación en el acto de *conocer*¹⁵. Pero los que pretenden encontrar una dicotomía rígida o una simplificación tendrán que preguntarse casi obligatoriamente: ¿Cómo accedemos al mundo de las ideas sino a través de los sentidos? Platón no es, como Descartes, un racionalista total; ni la filosofía griega podría sostenerse fuera del dinamismo del mundo y de su relación con el cosmos (que en griego significa tanto mundo como orden, armonía). A su vez, como sabemos, en Platón las ideas de la moral, de la ética, de las relaciones de los hombres entre sí, del cosmos, etc. forman parte fundamental de su filosofía. No así en Descartes que, como representante primero de la filosofía moderna ubica al sujeto como centro de la escena del pensar humano. Muchas cosas empiezan con Descartes, entre ellas, la modernidad, la subjetividad y la duda metodológica, pero eso, por ahora, no es asunto nuestro.

Entonces el problema sería ¿dónde Platón posiciona a la realidad? Aquí estaría una de las claves. Anteriormente decíamos “gradación” para referirnos a las cuatro maneras -según el esquema clásico de *La república*, Libro IV- de conocer la realidad, esto quiere decir que el conocimiento atravesaría diversos estadios antes de manifestarse. La *alegoría de la caverna* es muy clara en este punto: pasamos de la oscuridad a la luz, pero también de la ignorancia al saber. Y lo que sabemos estando dentro de la caverna es la *sombra* del saber, por ende es una suposición, un tanteo. Si estamos dentro de la caverna la realidad es inaprensible, y aunque logremos un acuerdo, un consenso, sigue pareciéndose mucho a un juego epidíptico. Dicho de otro modo, *ensayamos* sobre nuestra propia ceguera todo el tiempo.

Asimismo, esa narración marcaría una “diferencia”, una asimetría en las relaciones de poder, puesto que la forma de *leer* les daría cierta jerarquía a algunos miembros de la caverna por sobre otros. Por otro lado, lo que los habitantes de la caverna ven y marcan discursivamente es la imposibilidad de que lo que dicen se “encastre” con lo real (esta noción no estaría muy alejada de la manera de entender la relación entre arte y realidad, esto es, la no-credibilidad en la capacidad del lenguaje de representar fotográficamente a la realidad). Nosotros, hoy en día, diríamos, se trata de un «relato». Un relato, lo sabemos, comporta regímenes de visibilidad, de verosimilitud, así también como modos de concebir el mundo. Pero el relato está en el mundo, y, para Platón, esto implicaría estar

¹⁵ Dicho de otro modo, cuatro formas complementarias con distintos vasos conectores entre sí, ya que esto estaría estrechamente vinculado con la concepción de kosmos (armonía) que atraviesa toda la filosofía griega, es decir, que parte, justamente, de un todo armonioso y no desde una dicotomía irreductible.

por fuera de lo real, o por lo menos, bastante lejos.

Pero volvamos a nuestro punto de partida. Para conocer tendríamos que partir de una cierta base: la *doxa*, o sea, el conocimiento del universo cotidiano y falible de las sensaciones. Platón no niega la existencia de este mundo (como una interpretación neoplatónica o judeocristiana podría sugerir), sino que éste, precario por cierto, es copia de aquel y, además, un mundo intermedio entre la ignorancia absoluta y el mundo inteligible, una suerte de “intervalo” al saber (Carpio, 2013:86). Por tanto, la realidad no estaría en la experiencia sensible sino en las ideas del pensamiento abstracto. Porque solo las ideas son universales y, para Platón, sólo las *ideas* son reales. En efecto, “Este mundo, que no tienen en sí mismo sentido alguno, recibe su significación y su ser de otro mundo que lo dobla, o, más bien, del mundo del que este no es sino un engañoso remedo” (Rosset, 2015:59).

Si el mundo de la *episteme* es universal, necesario, inmutable, eterno, etc., el mundo sensible es, en consecuencia, mutable, contingente, sujeto al paso del tiempo, atravesado por el reino de la opinión, precisamente porque nuestras percepciones lo configuran¹⁶. Por ende la realidad estaría en el campo de lo inteligible. Esto plantea un dilema que luego Aristóteles intentará resolver con una nueva propuesta (Cfr. Cordero, 2012:78), pero no nos adelantemos¹⁷.

¿Dónde entraría tallar aquí la noción de *mímesis* y qué relación tiene la misma con la concepción de Platón acerca del arte y los artistas? El “libro X” de *La república* es tajante al respecto: el reino de los artistas es una realidad de tercer grado en tanto que el artesano “imita” una idea y la materializa y el artista imita una idea y la representa. De este modo, produce sólo *afecto*, cosas sensibles. La noción de *mímesis* implica que los artistas copian e imitan la realidad; trazan opiniones sobre la realidad pero no la describen en su “esencia”¹⁸ (cfr. Carpio, 2003:81). Incluso su obra a veces puede ser pernicioso hacia la misma realidad¹⁹. No obstante,

Para entender en profundidad el concepto platónico de *mímesis*, en el que se incluyen diferentes manifestaciones del arte (visuales, musicales, literarias, etc.), debemos prestar especial atención a las cualidades de irrealidad y de ilusión que Platón le asocia. *Mímesis* supone, en efecto, no sólo la producción de algo irreal sino también que eso irreal debe dar ilusión de realidad (Oliveras, 2011:73)²⁰.

16 En efecto, Oliveras, habría que distinguir, en esta concepción de Platón una vulgarización de la cultura occidental con respecto al arte y un problema de trasfondo político, cultural.

17 Está clara aquí la inquina hacia los sofistas. Platón parte de la necesidad de restauración de los valores, los cuales, en una sociedad ateniense diezmada por altos niveles de corrupción y dilatación moral se vuelve una propuesta insoslayable, política.

18 Habría que discutir aquí hasta que punto la noción de *mímesis* de Platón, que, como dijimos, es transversal a la misma idea de arte como sostiene Elena Oliveras.

19 Por otro lado, Platón ve en el arte una función meramente pedagógica.

20 Gombrich dice que más importante es lo que se sabe que lo que se ve, y nos brinda el ejemplo del *hobby horse*. El conocido juego de los niños en el que se juega a imitar un caballo. Los niños logran esa imitación no por fidelidad con el caballo real sino por su apariencia, por su representación (Oliveras, 2011:73).

Aquí vemos que la noción de mimesis implica un desplazamiento de la realidad. Vale la pena, nuevamente, repasar otro aspecto de la *alegoría de la caverna*. Los seres que viven en el fondo de la caverna sólo ven sombras de objetos transportados a sus espaldas, entonces, para esos “seres” eso es la realidad, ya que desde su punto de vista no hay otra realidad ni otro mundo posible (Cordero, 2012:151). Al mismo tiempo, dentro la caverna se suscitan “torneos”, se arman jerarquías sociales en torno a la interpretación (aquí hay casi una parodia de los “interpretantes” de toda disputa discursiva; casi una ironía socrática a los sofistas, más bien hacia aquellos que afirman, que creen saberlo todo -tanto es así que no hay tema de discusión en el que no se sientan capacitados de participar)²¹. Es muy aguda la reflexión de Platón en este punto: la realidad es una construcción social, es una configuración que los actores sociales efectúan a través de diferentes *pincladas* de recreación del mundo.

Los *regímenes de visibilidad* de la misma están condicionados por preceptos socioculturales, atravesados por las clases sociales, modificados de acuerdo con los órdenes de los capitales culturales. Está claro que conocer la realidad, desde donde se la mire, cobrará diversos matices. Pero la ceguera y la visibilidad que pudieran discutirse no es una cuestión de dinero ni de poder necesariamente, ya que es siempre escurridiza. En este sentido, ¿qué sería la mimesis? Sería el reino de lo falso, de la apariencia de la verdad, ya que suscita emociones que no son verdaderas. Y el paso obligado hacia la salida, la ceguera de los primeros instantes, implica no un regocijo *new age*, ni una partitura hollywoodense, ni el lugar de lo didáctico moralizante, es decir de la detención de la narración. Todo lo contrario. Es el comienzo de la narración, de la tragedia. Es el inicio del relato de aquel prisionero que pudo liberarse, que tiene el deber ser de volver a la caverna; de volver a contar lo que vio. ¿Tragedia, filosofía, literatura? Todo al mismo tiempo. Pero también mundo, sociedad, conflicto, discurso, relato.

Ahora bien, desde nuestra perspectiva, si la literatura es la intensa búsqueda de captar *otros* regímenes de visibilidad, otros regímenes de realidad; si el lenguaje es un organismo anfibio que vive tanto el adentro como en el afuera (reinterpretando el decir de Fogwill en el prólogo a *Vivir afuera*), hay que preguntarse entonces si la imitación es copia fotográfica o interpretación transformadora. Aquí podría intuirse una lección, una clase magistral acerca de cómo entenderíamos la realidad y la relación con el lenguaje. El signo y su representación, las relaciones de poder que se trazan en la caverna, los modos de representarla, lo opaco del discurso, etc.. En este orden de cosas, se trata de hacer mundo, de configurar la realidad más allá de su materialidad. En este sentido, nos

²¹ Cfr. al respecto el interesante texto *Georgias*, de Platón. Justamente, se trata de una disputa ética entre Sócrates y Georgias acerca del sentido político de si es dado opinar de todo sin saberlo y de si hay una disciplina que engloba a todas las demás. En este caso, el discurso.

alejamos de la visión, un tanto esquemática, de Elena Oliveras y desplazamos algunas interpretaciones que nos permitirían discernir la complejidad de pensar mimesis y literatura, más allá del sentido propio, profundo, que le otorgara Platón.

1.2.2 Aristóteles, un mundo dinámico

Hemos señalado algunas preocupaciones metodológicas que desarrollara Platón. Aristóteles, como bien dice Elena Oliveras, “aquilatará mejor los términos”, ya que para él la noción de *mimesis* no significa reproducción fiel, imitación o copia -hoy diríamos fotográfica- de la realidad, sino «representación» (Oliveras, 2012; Llanos, 2012). Por el simple hecho de que las ideas no pertenecen a otro plano de la realidad -como especificara Platón-, ya que forman parte del “reino de este mundo” (cfr. Oliveras, 2012:84; Carpio, 2003:118). Es decir, las ideas no se ubicarían en lo trascendente sino en lo inmanente. No obstante, el dilema es “si sólo existe lo individual, pero sólo hay conocimiento de lo universal, no hay salida posible. La solución de Aristóteles es revolucionaria: hay que captar lo universal en lo individual” (Cordero, 2012:158).

En este sentido, mimesis señala un conjunto de operaciones -con los medios, con sus objetos y sus maneras (Aristóteles, 2002:25)- sobre los textos de la cultura. El término de representación también estaría ligado al hecho de que los actores -además de poseer caracteres específicos- cumplen funciones en una trama determinada; esas acciones están *motivadas*. Esta sutil diferencia ya nos remite a la estructuración, a la disposición de elementos y agentes que cumplen roles y acciones, en definitiva, al acto de narrar prescrito por una serie de normas y configurado según cierta intencionalidad estética.

Sin embargo, como señalara el estagirita en el capítulo II de *Poética*: “los agentes son mejores o peores... de lo que nosotros somos, o semejantes...” (ibíd., 2002:23). En efecto, otra noción que leemos en Aristóteles es la de «verosimilitud» (algo que como vimos ya estaba en Platón pero en sentido negativo). Si las obras nos provocan o suscitan en nosotros diferentes tipos de *afectos*, si se conectan existencialmente con el hombre es porque las mismas representan las cosas del mundo, porque están cargadas de símbolos y de huellas del mundo, pero que en tanto que “mejores” o “peores” o “similares” a nosotros no equivalen al calco, más bien a la verosimilitud de la realidad, por ende, a su credibilidad. Parece ingenuo, y un tanto a destiempo mencionarlo ahora en los albores del siglo XXI, pero la teoría literaria contemporánea: los mundos posibles, el contrato ficcional, etc. estaría sustentado en una mirada aristotélica de la representación²².

²² En apartados posteriores, cuando tengamos la oportunidad de discutir este planteo desde *El hilo perdido*, de Jacques

Para Aristóteles existiría una relación indisoluble entre *episteme* (conocimiento) y *poiesis* (hacer). El hacer comporta una experiencia y, a la vez, una técnica. El artista, “saca la obra a la luz” (Oliveras, 2012:83), desde este momento la obra ya no le pertenece. En tanto y en cuanto su recepción, su conocimiento y la experiencia estética es diferida. “El arte no es imitación del mundo ideal, simplemente porque ese mundo no existe; las esencias no están en otro mundo sino aquí, en el nuestro” (ibíd., 2012:84). El arte es naturaleza en su devenir, en su transformación (cfr. Cordero, 2012:159); la noción de mimesis, en consecuencia, es dinámica. Por tanto, la idea que predomina es la de “verosimilitud” (eikos), pues “no es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad” (Oliveras, 2012:84); y es aquí donde el concepto de representación se opone al de copia, puesto que lo completa, y, en cierto sentido, lo excede.

Otra característica de la concepción aristotélica está relacionada al *placer*, al goce (algo que, desde Barthes, no hemos dejado de mencionar en cuanta oportunidad hemos tenido). Este goce se debe al reconocimiento del modelo en relación con la realidad. Es como si las piezas artísticas, desde el punto de vista aristotélico, en vez de negarla, lo que hacen es profundizarla; trabajar en dimensiones de extracción. La obra de arte hace ver lo que una percepción esquemática de la realidad nos impediría. Recordamos, al pasar, la opinión de Saer en *El concepto de ficción*. Saer dice que la ficción no es lo contrario de la realidad, sino su complemento. La ficción es un modo de complejizar la realidad, de leerla de acuerdo con otras coordenadas. Con esto tenemos suficiente por ahora.

Ahora bien, ¿a dónde nos llevarían estas nociones? En primer lugar, si la mimesis es copia, imitación y si el mundo sensible es un intervalo, una manera de acercarse a la realidad Platón tendría algunas razones, pues nuestro mundo es precisamente contingente, mutable, sujeto al reino de la opinión. De hecho, como bien lo explica Barthes (2013:163) en *Variaciones sobre la escritura*, desde De Saussure se introduce un tercer término: el significado. Se construye con signos, y estos signos de ninguna manera nos llevan directamente a la realidad (tal como lo dice, en otro orden de cosas, Peirce).

Hacemos un abuso del lenguaje cuando decimos que una descripción nos hace ver.

En realidad, no nos hace ver nada en absoluto; y lo que nos da de lo real, no lo da por una vía totalmente independiente y autónoma, por una vía puramente inteligible. Eso no excluye, como hemos dicho, las connotaciones afectivas y emotivas; pero no es una vía figurativa. El lenguaje se refiere a lo real, pero no lo

Rancière, distinguiremos ciertas nociones del realismo moderno que se distancian radicalmente al visión aristotélica. Incluso de las lecturas que críticos y filósofos como Roland Barthes y Jean Paul Sartre plantearon con respecto al “efecto de lo real”.

expresa (Barthes, 2013:164)²³.

Ahora, el punto en el cual Platón critica al arte y lo defenestra porque, desde su punto de vista, no se acerca a la verdad, es un punto “discutible” de su concepción filosófica. Habrá que esperar a Hegel y después el antiplatonismo de Nietzsche para que veamos en el arte modalidades de profundización existencial. Aristóteles señala que lo determinante, en definitiva, lo que la cosa es o lo real reside en la forma; y es ésta, no la materia, lo propiamente cognoscible en la cosa: se conoce algo cuando se capta su forma, operación que no realizan los sentidos, sino el intelecto. Pero en tanto que Platón colocaba las ideas en una dimensión suprasensible, trascendente, para Aristóteles las formas son *inmanentes* a las cosas sensibles; materia y forma coexisten en este mundo como dos aspectos inseparables de una sola realidad (Carpio, 2003:119).

Como vemos, con Aristóteles ya tenemos un punto sumamente importante para repensar la noción de realismo como una suerte de ligación entre texto y mundo. Se trata de que, como vimos, la “substancia” para Aristóteles está con nosotros, en nuestro territorio, pues “lo universal [está] en lo individual”. Duplicar la problemática hacia el infinito (cfr. Carpio, 2003:119) en cuanto a los mundos posibles o paralelos es negar o esquivar el problema de que esta espacialidad es el territorio en el que deberíamos buscar los signos para leerlo; los hilos y las huellas, los indicios, mitos y emblemas que nos remiten a la tierra. Esa sutil medianía semiótica de los símbolos.

Si hay algo que los emparenta a los autores que recorreremos es esa concepción estética inherente a problemáticas del mundo. El realismo contemporáneo -de algunos autores- buscará en el ejercicio de representación las zonas de opacidad; vestigios de territorios configurados en los márgenes y en los murmullos callejeros. Sin embargo, no dejará de lado las líneas de fuga de las estructuras que sustentaron una forma, una modalidad. Si la novela surge con el realismo (Balzac, Dickens, Stendhal, etc.)²⁴ y si la literatura consigue su autonomía a partir de allí es dado distinguir que esa materialidad no ha dejado de transformarse a lo largo del tiempo y que en su misma transformación estarían las variaciones de lo real; las dimensiones filosóficas con las cuales el arte repiensa al hombre y sus vivencias.

Nos queda sólo un punto por tratar -esto no quiere decir, lo sabemos, que agotaremos a uno de los gigantes de la filosofía de un trazo- son las nociones de *potencia* y *acto*. Aristóteles nos brinda el típico ejemplo de la semilla y el árbol -o el niño y el adulto-. Dicho rápidamente, la potencia es lo que podría haber sido o lo que será, aquello que está en germen, que tiene potencialidad de realizarse pero que para poder materializarse depende de *x* condiciones. El acto es la

²³ Barthes, como sabemos, opone *semiosis* a *mimesis*.

²⁴ César Aira en *El realismo*, nos recuerda que tanto en Balzac como en Dickens o Víctor Hugo siempre subsiste una gota de lo sobrenatural (cfr. 248:2010).

materialización de esa potencia. De esta suerte vemos que lo real estaría tanto en su materialización como en su potencialidad. En otros apartados tendremos la oportunidad de discutirlos en profundidad, sólo diremos que no hay real sólo en su materialidad sino en su forma, al mismo tiempo, que lo real abarca tanto la concretización del fenómeno como su posibilidad en tanto pensable.

1.3 Mímesis, pseudomímesis y mundos posibles: de Auerbach a Doležel

1.3.1 La monumental mímesis

Con el propósito de complejizar la reflexión es necesario recorrer algunos planteos con respecto al concepto de mímesis a partir de autores contemporáneos. Justamente, en *Mímesis* (1946), Erich Auerbach analiza esta noción vinculada a ciertos textos clásicos. Transitar sus postulados más significativos no es el objetivo de esta tesis ni, aunque se lo propusiera, sería un fin coherente dada la diversidad de textos con los cuales opera este autor. Más allá de esto, nos proponemos realizar un bosquejo de algunas posiciones a fin de que puedan iluminar ciertas perspectivas de nuestro objeto de estudio.

Explica Nietzsche en *El viajero y su sombra* (1998) que *realismo* y *romanticismo* han existido siempre en la historia de la humanidad, pero mientras el primero testimonia su fuerza, el segundo, su debilidad. No quisiera detenerme a interpretar todo el arsenal nietzscheano²⁵ puesto a andar -sobre todo en el segundo párrafo-; ni tampoco concordar o disentir con su apreciación acerca de estas modalidades de operar en el arte. Sin embargo, me gustaría apuntar algunas cuestiones.

Está claro que lo proteico que tienen tanto el romanticismo como el realismo es que pueden leerse más allá de su emergencia histórica precisa. Es decir, no hace falta forzar demasiado los textos para encontrar rasgos o características “románticas” o “realistas” en cuanto texto de la antigüedad, de la modernidad o de la contemporaneidad se nos presente, a condición de que dejemos de lado las pretensiones históricas, retóricas y socioculturales y entendamos “lo romántico” o “lo realista” a partir de ciertos tópicos universales. En este sentido, *La divina comedia*, el *Quijote* o *La Eneida* podrían ser románticos o realistas según desde dónde se los mire; o tal vez el *Ulyses* de Joyce o *El proceso* de Kafka podría ser “más” realistas que otros textos. Desde luego, no en su totalidad pero sí, por lo menos, en fragmentos o estructuras narrativas que soportarían una *lectura*

25 Señala José Pablo Feinmann que cuando leemos a Nietzsche tendemos a subrayar su vasta complejidad, pero en Nietzsche hay una serie de pensamientos obsesivos que son el nudo duro de su filosofía y que, en cierta forma, anticipan el nacionalsocialismo. Suponemos que el problema tiene que ver con la lectura y el uso que le damos al pensamiento de Nietzsche más que una correspondencia directa con modelos políticos posteriores. De hecho Feinmann en su libro *-La filosofía y el barro de la historia-* le dedica sendos capítulos a Nietzsche. Y en todos prima la idea de un Nietzsche hitleriano, lo cual nos parece un empobrecimiento su filosofía.

romántica/realista²⁶ (Véase el capítulo primero del libro *Mímesis*: “La cicatriz de Ulises”)²⁷. Precisamente, Roman Jakobson (2004) decía que el realismo puede ser juzgado de dos maneras: realista es la obra que se postula a sí misma como realista según los parámetros generales del género, o bien desde el punto de vista de quien la juzga. Como vemos, el margen podría ser sumamente amplio en este segundo terreno y sugeriría una lectura auerbachiana de la mimesis.

Está claro que Auerbach es partidario de una noción de mimesis que parte de lo verosímil aristotélico, pero una lectura hacia atrás muestra que más allá de ser un concepto operativo para caracterizar determinadas ficciones se trata de una lectura dentro del marco sociocultural. De hecho, como sostiene Auerbach (1950:463), el ascenso de grandes capas sociales (personas y sucesos ordinarios) *hasta convertirse en temas de representación problemático-existencial*, constituyen los sustentos en los cuales se erigirá la noción móvil del realismo moderno²⁸. En este punto, las movilizaciones sociales “fuerzan” la inclusión de temáticas y personajes y lo transforman no sólo en una problemática social, sino estética, por ende, ética y política. El dilema de las fricciones de poder, de las relaciones humanas, de las percepciones, e imaginarios se despliegan una densa trama en la que podría entreverse nuevas formas del ser en lo social. Asimismo, si se nos permite una apresurada lectura de Balzac, podríamos notar el uso en la descripción y el arquetipo como formas narrativas que van a sustentar toda la base del sistema literario posterior²⁹. Más allá de esto, lo que sugiere el planteo de Auerbach -el aspecto móvil de la realidad y la elastización de tópicos a tratar-, es que el realismo no podría ajustarse a una lista de categorías principales porque si se modifica la realidad es lógico suponer que cambien los modos de representación (cfr. Horne, 2011:14).

Segundo, el realismo no se consagraría, precisamente, a reconstituir los valores de una clase social determinada, tal y como, según la lectura de Hauser, sucede con los poemas homéricos. Recordemos, al pasar, que una de las claves en la concepción clásica del realismo parte de la contribución a nutrir a la narración de las características principales, pero en cierta forma ordinarias, de una época, de una determinada cultura y de un determinado espacio sociohistórico (espacio, precisamente, del cual emerge la *crítica social*). Por consiguiente, el realismo concebiría a la

26 Pero dejemos de lado, por ahora, esta querrela. Volvamos a Auerbach. Aquí habría una problemática patente puesto que implicaría forzar las constelaciones conceptuales de ambos movimientos artísticos en el período moderno. En efecto, no podríamos obviar que el romanticismo surge en un período histórico clave. Esto es: ¿cómo pensar el romanticismo sin la relación nostálgica hacia el pasado?, ¿de qué manera abreviar en él sin establecer su intrínseca vinculación con el auge de la subjetividad, y la paradójal situación del yo que, para hacerse ver, tiende a hacerse público? ¿Y el realismo? ¿cómo pensarlo sino en torno al uso de la voz narrativa, en esa medida contraria a la hipertrofia de las pasiones?, ¿o al trabajo con la visibilidad, esto es, al registro social?, ¿o con la cientificidad en las técnicas artísticas y en las mismas temáticas?

27 Este capítulo de *Mímesis* es particularmente interesante, además, porque trabaja con las huellas, los indicios que a partir de ciertas cicatrices podrían ser reconocidas en el viajero.

28 “Flaubert ha debido de ser el primero que la ha descrito con personajes de escasa formación espiritual y pertenecientes a una clase inferior; y sin duda que es el primero en captar de modo directo lo que tiene de situación este estado de ánimo” (Auerbach, 2011:460).

29 Recordemos, aquí el anatema luckácsiano de “narrar o describir”.

literatura como un *documento social*, y en este documento comienzan a escribirse los trazos de otras clases sociales, las voces (muchas veces en un tono paternalista, ¿para qué negarlo?) de culturas marginales en relación a cierto sistema dominante de representación.

De manera que el realismo, visto desde esta perspectiva, no se subordinaría a una determinada época ni los materiales estéticos o las estrategias discursivas con los cuales se sustentaría, partiría más bien de una problematización de la realidad o lo real. La poética realista, a la cual apunta Auerbach, sería más una cuestión de lectura de la realidad en las estructuras narrativas que problemas de género.

La noción de mimesis buscaría, como dijimos, la flexibilización del concepto de realismo. Ahora bien, paradójicamente otro surco que abriría la monumental *Mimesis* auerbachiana sería la ligación estrecha entre el contexto sociocultural y la literatura. Está claro que para pensar lo literario *necesitamos* la historia; saber/conocer acerca del mapa cultural en las cuales se desarrollaron las escenas; tener una noción del campo intelectual en el que se inscriben los textos, etc.. Suponemos que esto estaría fuera de discusión, tanto en el territorio de la comprensión e interpretaciones como en el deber ser de una pedagogía literaria.

Pero, para ir a lo concreto, tomemos un pequeño ejemplo con el que Auerbach (2011:427) caracteriza a una escena de *Madame Bobary*. Dice: “Lo que nos interesa en esta escena es lo siguiente: que sería casi incompresible sin el conocimiento preciso y minucioso de la situación política, de las clases sociales y de las circunstancias económicas de un momento histórico determinado...”. Un procedimiento análogo lo leemos en el análisis de una escena de *Rojo y negro*, de Stendhal: “Pero también la reacción de Julián y, más aún, su presencia y la de su antiguo director del seminario, el abate Picard, en la mansión de La Mole, sólo se puede comprender partiendo de la constelación político social del momento histórico de entonces” (íbid., 2011:428).

De acuerdo. Concedámosle esa posibilidad de interpretación. Aceptemos ese aire, esa atmósfera política que impregnaría los textos de la cultura. Aquí estaría cierta nomenclatura: «leer al mundo en el texto». El mundo es un espacio de legibilidad y los textos, más allá de su intencionalidad estética, no podrían sustraerse de las dimensiones históricas que le otorgaron la argamasa con la cual fueron contruidos. La historia respira en los textos, eso es innegable, pero las interpretaciones ¿los agobian o les dan nuevos impulsos?

Una pregunta evidente surge en consonancia con los últimos avatares de la crítica contemporánea y en medio de un postructuralismo voraz. Sin ser derrideanos a ultranza podemos preguntarnos por el «excedente» (cfr. al respecto Bajtin), por todo lo que un texto sugiere más allá de la comprensión cabal del sentido; acaso una lectura atenta del universo sociocultural nunca clausura ni predetermina la lectura sino que la abre en nuevas constelaciones. Donde la literatura pregunta, conjetura, lanza

opciones de interpretación, y hace posible pensar, desde su dimensión filosófica, el sutil lazo que la une al devenir humano. En efecto, podríamos preguntarnos más que por el momento histórico en particular por el tiempo, por la noción de tiempo en Madame Bovary o por ciertas rupturas con los órdenes establecidos. En otras palabras, de la capacidad de lo literario de independizarse de dicho contexto; de lo que Guerrero denominó como la *insularidad imaginaria* de todo texto artístico (Oliveras, 2011:45).

¿Cómo podemos disfrutar un texto sin la potencialidad de ver en lo literario casi una premonición, una red lanzada a un más allá de su materialidad? ¿O de su posibilidad intrínseca de problematizar lo real y que esto pueda leerse en otra dimensión histórica? Una frase netamente realista, pero al estilo de las últimas décadas y eterna pretensión de retornar hacia lo real sería la de Carson Macollors: “Todo lo que he escrito me sucedió o va a pasarme” (que, dicho se de paso, Pablo Ramos utiliza como epígrafe en su épica novela *La ley de la ferocidad*). El “retorno a lo real” de las últimas décadas, sobre todo, parece jugar en una especie de excedente de modelos, arquetipos, normas y dispositivos culturales; en ese sentido, tal vez, estaría su ligación a las vanguardias clásicas³⁰. De modo que entrarían en escena ciertos procedimientos que más que remitir a la fijeza del concepto lo vuelven opaco, escurridizo, casi como un devenir paradójico de lo real. Revisaremos, en otros apartados algunas características de estas inquisiciones.

Otro punto que nos gustaría discutir es el «factor distanciamiento»³¹. Creemos que el mismo nos posibilitaría distinguir en los textos realistas casi un cuadro, o una escena narrativa suspendida en una imagen. Recordemos que, a partir de Coubert es un punto esencial para pensar el realismo (cfr. Horne, 2011:18). Veamos estos dos fragmentos referidos a *Madame Bovary*:

No se trata (...) de una simple reproducción del contenido de la conciencia de Emma, de lo que siente tal como lo siente. Es cierto que de ella parte la luz con la que se ilumina el cuadro, pero también ella forma parte del mismo, está dentro de él (Auerbach, 2011:455-6).

Aparte de esto, rara vez relata sucesos que hagan avanzar rápidamente la acción; por medio de simples cuadros, que dan a la nada de la vida vulgar e indiferente la forma de un estado deprimente, de repugnancia, de aburrimiento, de falsas esperanzas, de desilusiones paralizadoras y de temores lamentables, va llevando a su fin lentamente un destino humano gris y borroso (Auerbach, 2011:460).

30 Luz Horne (2011:16) habla de la relación que debería distinguirse en los textos realistas contemporáneos y las vanguardias. Pero el cambio en el eje es positivo. No se destruye el sentido sino se lo profundiza, pues se retoman los procedimientos pero para hacer otra cosa.

31 “Flaubert no expresa su opinión sobre episodios y personajes, y cuando éstos hablan, sucede de modo que se nota que el autor no se identifica con sus opiniones, y que tampoco abriga el propósito de que se identifique con ellas el lector” (Auerbach, 2011:457).

La descripción, el matiz, las capas de pintura que se van superponiendo una por sobre otra son como el cuadro del pintor de “La obra maestra desconocida”³², de Balzac. Capa sobre capa de iluminación y de coloración van dando la atmósfera del personaje, como una escena suspendida. Muestran lo grotesco, lo decadente, lo terrible y señalan en desacople la relación entre conciencia y acción. Este punto nos parece esencial, pero no lo profundizaremos porque esperamos ocuparnos de él *in extenso* más adelante. Operación que, vale decir, Fogwill empleará en *La experiencia sensible* pero desde otro ángulo y que podría distinguirse con menor nitidez en Oyola y Casas.

1.3.2 *Mímesis y mundos posibles*

“nuestro mundo real está rodeado por una infinidad de otros mundos posibles” (Bradley y Swartz)

“Los mundos posibles no se descubren en depósitos lejanos, invisibles o trascendentes, sino que son contruidos, por mentes y manos humanas.” (Doležel)

En apartados anteriores tuvimos la oportunidad de recorrer el concepto de *mímesis* desde casi sus albores. Platón y Aristóteles fueron la base de nuestras categorizaciones, luego abordamos someramente la monumental *Mímesis* de Auerbach; acaso con objetivos puramente personales. Ahora consideraremos la propuesta de Luromir Doležel, sobre todo porque desde su punto de vista la noción de *mímesis* desde Aristóteles a Auerbach ha impedido la comprensión cabal de los mundos ficcionales. Ya veremos.

Doležel (1997:69) señala que desde Platón y Aristóteles la idea de *mímesis* imitación/representación ha dominado la concepción de arte de la cultura occidental, marcando, como vimos, una sutil diferencia en sus modalidades. Es decir que los mundos ficcionales en tanto imitaciones y representaciones se derivarían de la realidad. No obstante, dice el autor, esto impediría distinguir la *autonomía* del mundo ficcional, ya que a partir de distintas estrategias teóricas lo que se buscaría es hacer corresponder el mundo real con el ficcional, de manera que éste último sería subsidiario de la realidad (de alguna manera, este punto ya lo discutimos anteriormente, pero vale la pena repasarlo). La operación de lectura que Doležel pretende realizar va a contracorriente de lo que denomina como *crítica mimética*. De la cual son partícipes tanto críticos literarios como historiadores, que se han ocupado de distinguir los componentes reales de todo relato ficcional. El autor la define del

32 Lo interesante del texto de Balzac es la reflexión que expone acerca del arte. Más allá de un problema de realidad anticipa a las vanguardias y el texto es de 1842, lo cual es sumamente significativo para la explosión vanguardista del arte en el siglo XX.

siguiente modo: “La crítica mimética [hace] corresponder un personaje legendario con un individuo histórico, un retrato con un hombre real, un acontecimiento ficcional con uno real...” (íbid., 1979:71). Se trata, en este orden de cosas, no solamente del particular-personaje sino del contexto sociocultural. Tenemos nuestras salvedades al respecto, pero vamos a exponerlas más adelante³³.

Como ya mencionáramos más arriba este tipo de crítica va de Aristóteles a Auerbach³⁴, y, en todos los casos, los “particulares ficcionales representan universales reales” (íbid., 1979:71-2). Esto implica que si los particulares ficcionales se toman como representaciones de universales reales la crítica mimética se convierte en “un lenguaje sin particulares” (1979:72), lo que viene a señalar la dependencia del mundo ficcional al real. De este modo, la *crítica mimética* -lo que el autor denomina como pseudomímesis- pretende ir a la búsqueda de particulares (que esperan ser redescubiertos) en el mundo real *independientemente del acto de representación*, lo cual “impide la formulación de la cuestión fundamental de la semántica de la ficción: ¿cómo nacen los mundos ficcionales?” (íbid., 1979:76).

Aquí estaría la pregunta fundamental, la que permitiría pasar de la dualidad a la heterogeneidad. Más que una dualidad propiamente dicha se trata de romper con la cuestión de la subordinación³⁵. Quebrar esa “dependencia” abriría el juego a las infinitas posibilidades de la ficción. En efecto, a raíz de esto Doležel (1979:79) explicita una serie de características, a saber. La primera de ellas es lo *no realizado*. Esta perspectiva permite integrar lo ficcional a lo real y lo real en lo ficcional y, a la vez, no se detiene en los lindes, sino que los traspasa, y se postula como una comunicación “intermundos” (íbid., 1979:79).

Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real. La semántica de los mundos posibles legitima la soberanía de los mundos ficcionales frente al mundo

33 También podría pensarse en cuanto a situación contexto sociohistórico. Aquí habría que decir que los componentes socioculturales nos permiten leer el texto, aprehenderlo (cfr. Doležel, 1979:70).

34 El interpretante espacio de la semántica universalista de Auerbach es la historia secular, sobre todo las formas cambiantes de la «vida cotidiana». Primero, selecciona un sistema interpretativo (ideológico, psicológico, sociológico, etc.) y transcribe la realidad en sus categorías abstractas. Segundo, hace corresponder los particulares ficcionales con las categorías interpretativas postuladas (Doležel, 1979:72) Lukács caería, de este modo, en la misma bolsa de Doležel.

35 Tratemos un caso concreto. En la novela de Osvaldo Soriano, *Triste solitario y final* coinciden Soriano (como personaje), con Marlowe (el clásico detective de Chandler) y Oliver Hardy y Stand Laurel (más conocidos como el gordo y flaco), lo cual nos hace suponer que tendríamos tres dimensiones de la realidad, ya que aunque aceptemos la realidad de Hardy y Laurel tenemos que reconocerlos únicamente mediatizados a través de pantallas, e, inclusive, lejanos históricamente a nosotros, una realidad de segundo grado. Puedo aceptar que el que conduce el noticiero de canal Trece no es un androide pagado por el grupo Clarín, es más, se parece bastante a un ser humano, pero lo cierto es que quiera o no, sólo tengo acceso a él a través de una realidad mediatizada (si bien lo mismo, los periféricos, podríamos decir de Soriano). A diferencia, claro está, de Marlowe, que, si bien se ha ganado -y con creces- el derecho a su ciudadanía semiótica sólo puedo acceder a él a través del relato ficcional -ya sea narrativo o audiovisual-. El caso de Marlowe desde Doležel sería un *particular ficcional*. Y a este particular ficcional es muy difícil, sino imposible, vincularlo con un particular real. Claro está, siempre estaría la posibilidad de encontrar las marcas socioculturales del surgimiento del policial negro en USA, y todo lo que rodea a estos caracteres con los cuales Chandler construyó su obra, etc., pero sería un callejón sin salida del cual el autor pretende escabullirse. Es aquí en donde la crítica mimética hace agua.

real. (...) Los mundos ficcionales sólo son accesibles desde el mundo real a través de canales semióticos, mediante el proceso de información. El mundo real participa en la formación de los mundos ficcionales proporcionando los modelos de su estructura (incluyendo la experiencia del autor), anclando el relato ficcional en un acontecimiento histórico, transmitiendo «hechos en bruto» o «realemas» culturales, etc. (Doležel, 1979:82-3)³⁶

Se trata, entonces, de un proceso de transmisión, de filtrado. De una operación semiótica en la que diversos mecanismos tejen lo ficcional. Si hablo de la novela de Oyola, *Kriptonita*, podría decir que más allá de superhéroes del conurbano bonaerense habrían realemas, escenografías, que cartografían afectos y espacios del gran Buenos Aires. En ese proceso de combinación lo *no realizado* sería entonces lo diverso, lo heterogéneo, aquello que abre el juego a la interpretación, a las indeterminaciones a partir una multiplicidad de signos y no hacia su realidad.

Al contrario de necesitar una nueva teoría crítica, dice el autor, -la semántica de los mundos posibles- nos muestra correlatos múltiples con la realidad. La realidad se enriquece, se complejiza, se torna difusa, opaca. No se trata de independencia teórica ni de ser subsidiarios con la misma sino de continuidades y discontinuidades. De rupturas, quiebres, leyes, hábitos. De modalidades en las que la membrana semiótica habilita e impregna los mundos ficcionales³⁷.

En este sentido, el planteo del autor se acerca al *realismo alucinado* (que Ana Capdevilla bien leyera en la obra de Arlt), a una visión. Schopenhauer, decía, justamente, que la inteligencia consiste en apuntar a un blanco y dar exactamente allí, en ese punto preciso que se esperaba acertar. El genio, en cambio, tiene que ver con dar en un blanco que los demás no pueden ver. No se trata, entonces de redescubrir, sino de descubrir algo fundamentalmente nuevo:

Gracias al poder de su imaginación, el poeta adquiere un acceso privilegiado a esos mundos, como el científico que, gracias a su microscopio, tiene acceso al micromundo invisible. Al existir como posibles no realizados en la oscuridad trascendental, los mundos ficcionales se exhiben plenamente en las descripciones del poeta (ibíd., 1979:88).

Podríamos conectar lo que dice el autor con tres ideas que hemos mencionado en algunas oportunidades, pero que podríamos ponerlas en correlato con este planteo. Uno: Félix de Azúa (se la

³⁶ “La semántica de los mundos posibles nos hace conscientes de que el material real debe sufrir una transformación sustancial en su contacto con la frontera del mundo: tiene que ser convertido en posibles no reales, con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas.” (Doležel, 1979:83).

³⁷ Nos parece pertinente, en este punto señalar que no concordamos plenamente con la visión de Doležel, puesto que desde su planteo sigue habiendo una dicotomía entre lo ficcional y lo real. Revisaremos, en los próximos apartados, esta duplicidad, sobre todo a partir del texto de Rancière, el *Hilo perdido de la novela*.

debemos a Tomás Abraham). Azúa dice que la literatura habla de lo que nunca sucedió pero que no deja de suceder. Dos: Fogwill (2011) en el prólogo de *En otro orden de cosas* -una de sus últimas novelas- dice: “escribir todo hasta obtener una desproporción y trabajar sobre ella como los pintores miopes o hipermetropes trabajan a partir de su perspectiva defectuosa del mundo”. Tercero: según el planteo de Heráclito la materialidad de lo sensible, esto es, las pasiones, los odios, nos dice poco pues lo esencial es siempre aquello que está más allá de la visión (cfr. Cordero, 2011:71).

En efecto, si las ficciones nos cautivan es por la posibilidad de conexiones que establecen con el mundo base, es decir, el mundo nuestro, de cada día. Nietzscheanamente podríamos decir que el trasmundo es una aberración. ¿Cómo interpretar una serie de signos sin otros signos? ¿Cómo leer los mundos ficcionales sino es en la plataforma de los signos con los cuales físicamente convivimos -aquí el sustantivo físico tiene un sentido total-? Podemos llegar a un acuerdo en el que los signos del mundo ficcional son diferentes a los del mundo base. De acuerdo. Pero: ¿cómo andar entre signos si no es con otros signos? Fogwill no podría, en *La experiencia sensible*, haberlo dicho mejor:

Escribir, por ejemplo, que la narrativa ya perdió mucho tiempo desmontando las figuras del lenguaje para insinuar lo que nunca nadie ignoró; que los humanos andan entre sueños y sometidos a trampas de la lengua y de otros sistemas subalternos de signos y que salir de eso -la promesa de despertar- solo se consigue mediante la imposición de un nuevo sueño con nuevas trampas, siempre eficaces y pocas veces más sutiles (Fogwill en *La experiencia sensible*, 2001:144-5).

Por otro lado, lo que la reflexión de este autor arroja es la necesidad de disolver las fronteras genéricas. Veamos:

No existe justificación alguna para una doble semántica de la ficcionalidad, una para las ficciones de tipo «realista» y otra para las ficciones «fantásticas». Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos de los cuentos de hadas o de ciencia ficción (Doležel, 1979:80).

En el caso de *Vivir afuera* es evidente el contacto con la realidad. *Vivir afuera* hace explícita la pesadez del discurso de la calle: el tema de la AMIA que se conecta con las vivencias de los personajes; traza un mundo en el cual la compleja red entre el sida y el sexo y la estadística se ligan con a la noción de “*not future*”. El modo en el que accede a la realidad, el procedimiento narrativo, los acuerdos mínimos para catalogarla podrían ponérsela en la vereda de enfrente de las producciones de Leonardo Oyola, como el ya mencionado texto: *Kriptonita*. Ahí nos topamos con un mundo casi fantástico. *Kriptonita*, semánticamente no homogénea, hace coexistir dominios

distintos, lo humano y lo superhumano, pero ambos no están separados fatal y rígidamente, sino que establecen cruces, zonas de vecindad fronteriza, semioferas que se conectan dialécticamente. Lo fantástico, el horror, lo mitológico forma parte del mismo orden de ficción (cfr. *ibídem*, 1979:87). Esto no inhabilita el hecho de tentar un recorrido por ciertas modalidades de leer la realidad: el margen, la villa, la delincuencia, la familia. Pero si hemos de buscar una correspondencia más directa entre ambos sería la realidad de los noventa, la que se muestra en carne viva en la saga: *Santería y Sacrificio*, pactos, visiones, miradas que nos hablan de lo real a través del espacio y la música.

1.4 *Mímesis al cubo. Una manera de otorgar dimensionalidad al arte en el mundo*

En el apartado anterior vimos tres posturas acerca de la *mímesis*, esto es, el concepto que permite pensar el tamiz del arte. Lo que no nos impidió que saquemos en limpio algunas consideraciones, que ponderemos ciertas formas de pensar en ese entramado complejo entre el arte y la cultura. En *Tiempo y narración*, Paul Ricœur nos enseña tres posibles estadios de la *mímesis*. Siempre y cuando entendamos -repetimos- a la *mímesis* no como imitación sino como representación (sí, volvemos a Aristóteles pero desde otro lugar).

Dicho rápidamente, la *mímesis I* sería lo *potencial*, es decir, el conjunto de prescripciones y normativas pre-narrativas. La *mímesis II*, en cambio, sería la configuración, el pasaje a la ficción, en consecuencia, la *red retórica* de todo relato y su relativa “autonomía” del mundo (en tanto referencia y en tanto contexto). La *mímesis III* sería el acto de apropiación, el uso. Abarca el complejo y heteróclito acto de leer, de interpretar/andar entre signos, de demarcar coordenadas hermenéuticas en lo narrado; esto es, el campo de operaciones del lector. En efecto, la etimología del verbo leer nos explicita que significa juntar, recoger y esa operación nos indica que no es, de ninguna manera, una actividad pasiva. Asimismo, cabe mencionar que las tres *mímesis* que postula Ricœur no deberían entenderse como etapas lineales sino más bien como un *continuum*, como un proceso en el que cada fase opera conjuntamente con las demás y no progresivamente, aunque en apariencia el esquema cardinal parezca indicarlo.

Vayamos por partes. La *mímesis I* es, antropológicamente hablando, sustancial al hecho de ser humano, y posee un contenido ético. Este contenido no se abandona en la “primera fase”, atraviesa todas las demás. El orden sintagmático (*mímesis II*), en cambio, es un hacer y como tal se articula tanto con la *mímesis I* como con la *III*. Y como veremos más adelante este hacer se reinicia en cada actuación sobre el tejido narrativo; o sea que opera sobre la *mímesis I* y vuelve a reestructurarse en cada acto de lectura. La *mímesis III* ya está implícita en la *I* y es necesaria (Cortázar dijo en alguna oportunidad que tenemos que leer 1000 libros para escribir dos o tres líneas decentes) a la configuración prenarrativa, con la cual se parte para tentar un recorrido escritural posible. Subrayaremos la indisoluble ligación de la lectura a la narración, o bien, al decir de Paul Klee: “dibujar es sacar una línea a pasear”. Análogamente: leer es sacar una un tejido discursivo a recorrer el mundo.

Ahora ya estamos en condiciones de adentrarnos en la teoría. La *mímesis I*, como decíamos, sería el equivalente paradigmático al orden sintagmático de la narración, puesto que se tejería una doble

relación entre inteligencia narrativa e inteligencia práctica. De manera que el campo simbólico -de carácter público, como bien lo explica Geertz³⁸- establece el entramado de relaciones posibles: motivos, agentes, acciones, etc., antes que éstos logren siquiera materializarse en un orden determinado, ya que todo orden simbólico proporciona un *quantum*, un *contexto de descripción*. En efecto, “antes de someterse a la interpretación, los símbolos son "interpretantes" internos de la acción” (Ricœur, 2004:121).

Esto entraña dos cuestiones, a saber: primero, que “el simbolismo no está en la mente, no es una operación psicológica destinada a guiar la acción, sino una significación incorporada a la acción y descifrable gracias a ella por los demás actores del juego social” (íbid., 2004:120). Segundo, que la *mímesis I* se desarrolla a través de una suerte de campos de pasaje. El campo de las mediatizaciones simbólicas y el campo de las reglas de descripción inmanentes, los cuales producen una suerte de itinerario para leer determinadas coordenadas previas a todo acto de narración³⁹, pues proporcionan un conjunto de *descripciones, interpretaciones y normas* que mediatizan todo acto narrativo.

Visto de este modo habría una suerte de *umbralidad* en la *mímesis I*, y ésta abarca, indefectiblemente, aspectos antropológicos del acto de narrar. No existe, desde este punto de vista, experiencia que no esté mediatizada simbólicamente (cfr. íbidem, 2004:143) o bien, como dice Marcelino García (2004), el hombre es como una especie de rey Midas al revés, porque “semiotiza” todo lo que toca.

Este mapa del cual hablábamos no puede leerse sin una cierta «norma» que lo regule. Normas de carácter social, público -como dijéramos más arriba-. La cultura sería, en este sentido, un espacio de interacción y negociación permanentes. De la secuencia a la valoración hay un solo paso. No hay neutralidad en las palabras -bien lo sabemos-, y, como dice Ricœur, toda narración comporta un ejercicio moral: qué motivó a *tal* agente a realizar *tal* acto y no *tal* otro; por qué ha sucedido de ese modo y no de otro; por qué sentimos *rabia*, indeterminación o empatía ante determinada acción de

38 El concepto de símbolo, vale decir, Ricœur lo retoma de Geertz de su texto más conocido *La interpretación de las culturas* (sin embargo, sabemos que Geertz también, a la inversa, ha pensado su sistema de lectura a partir de la hermenéutica de Ricœur). “Es en este punto donde el sentido de la palabra símbolo, que he privilegiado, roza con los dos sentidos que he descartado. Como intérprete de conducta, un simbolismo es también un sistema de notación que compendia, a modo del simbolismo matemático, numerosas acciones particulares y prescribe, como el simbolismo musical, la serie de ejecuciones o acciones capaces de efectuarlo. Pero también en cuanto intérprete regulador de lo que Clifford Geertz llama una 'descripción densa', el símbolo introduce una relación de doble sentido en el gesto, en la conducta, cuya interpretación regula. Se puede considerar la configuración empírica del gesto como el sentido literal portador de otro figurado. En último término, este sentido puede aparecer, en ciertas condiciones próximas a lo secreto, como sentido oculto que hay que descifrar. Para un profano, así se manifiesta cualquier ritual social, sin que se necesite llevar la interpretación hacia el esoterismo y el hermetismo” (Ricœur, 2004:144).

39 En este punto, de hecho, es dado reconocer correlatos conceptuales con Peirce. En este orden de cosas, puesto que sería el campo del puro cero, de lo indeterminado culturalmente hablando. Claro está, en Peirce la primeridad es un terreno de posibles y de cualidades. En el caso de Ricœur, la *mímesis I* supone un horizonte simbólico cultural que funciona como marco de posibles relatos. Es decir que hay un orden de lo primero, pero que se conjuga con un tercero en términos de su teoría filosófica del signo.

los personajes (cfr. *ibíd.*, 2004:122): todo ejercicio de interpretación entraña una postura política y ética, una puesta en escena de la opacidad discursiva.

Es necesario que, tal vez apresuradamente, abramos un paréntesis aquí. Nos atreveríamos a decir que ese molde en el cual se cocinan los relatos de los tres autores que conforman nuestro corpus (Fogwill-Casas-Oyola), trabajan con una especie de saber que abarca a la cultura popular, a la industria cultural, guiños fundamentales de la historia argentina: Las Malvinas, la Dictadura Militar, etc. o relatos que cabalgan sobre otros relatos, es decir, los marcos, los encuadres precisos de la sociedad argentina, atravesada por momentos históricos particulares que establecen las coordenadas del referente. Sin embargo, no se trata de un retorno a la transparencia, a la fidelidad, sino que estamos mundo se torno un lugar difuso, incómodo, paradójico, mutable, doloroso, terrible, pero siempre el Mundo como punto de anclaje obligado. El mundo posible en *Kryptonita* o el mundo que no se puede pensar en *Vivir afuera*. Parecen decirnos que habría que volver al mundo, por ende, al realismo, pero sin el deber ser del militante cual espada de Damócles; sin su subordinación a una escuela -en este caso el realismo decimonónico-; sin pretender que el realismo social bienpensante nos daría nuevas formas de ver. Y, justamente, esa relación entre visualidad y realismo es un punto clave en las estéticas contemporáneas⁴⁰.

Volvamos a Ricœur. De hecho, la narración no sólo le proveería al artista un cúmulo, una variedad de posibilidades -universales- interconectadas con la cultura sino también con la tradición literaria (no es el momento de ahondar en este punto, ya tendremos oportunidades de ocuparnos de él *per se*). Tal como nos lo enseña Borges en “El escritor argentino y la tradición”. Posibles soluciones, y, al mismo tiempo, ambigüedades, zonas grises, sucias, perplejidades que sólo se pueden resolver de un modo hipotético (*ibíd.*, 2004:123). En efecto,

...la poética recurre continuamente a la ética, aun cuando aconseje la suspensión de cualquier juicio moral o su inversión irónica. El propio proyecto de neutralidad presupone la cualidad originariamente ética de la acción anterior a la ficción. Esta

40 No nos detendremos en este punto pese a que habrían una serie de consideraciones que apuntar, porque nos ocuparemos específicamente del mismo en el apartado sobre alegoría.

misma cualidad ética no es más que un corolario del carácter principal de la acción: estar desde siempre mediatizada simbólicamente (Ricœur, 2004:126).

y, es dado pensar en el acto de narrar como una pregunta, como una serie de hipótesis que sopesan las interacciones subjetivas, los dilemas existenciales y el ser en el mundo, o su “nada” existencial, su náusea, o, inclusive, sus fricciones de poder. Aquí estaría un punto particularmente interesante para pensar la operación de Ricœur en relación al realismo. El realismo contemporáneo parte de estas mediatizaciones simbólicas instauradas culturalmente y las problematiza, las hacer pasar por un tamiz crítico. En términos de Ricœur:

Se percibe cuál es la riqueza del sentido de mimesis 1: imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria (ibíd., 2004:128).

Con *mimesis II* entramos en el reino del “como si” (cfr. ibíd., 2004:130). Conviene, entonces, especificar de que se trata ese territorio. La *mimesis II* sería la configuración de la ficción, con toda la carga que eso implica. Establece las relaciones entre agentes, motivos y acciones dispuestos en una trama determinada, calculada (en términos retóricos esto sería la *dispositio*; en teoría literaria: los elementos estructurales del relato). Podemos decir, entonces, que la primera mimesis es virtual y la segunda es actual.

La *mimesis II* cumple una función de mediación pero desde otro territorio sígnico. La trama es mediadora por dos razones. Primero, porque media entre acontecimientos aislados, dispersos transformándolos e hilándolos en una trama, en una totalidad. (cfr. ibíd., 2004:131-2). Segundo porque tiene que ver con la actualidad, ya mencionada un poco más arriba; pasamos del orden de lo paradigmático a lo sintagmático. El relato se actualiza en cada materialización narrativa (y nos apresuramos a señalar: en cada acto de lectura). En términos aristotélicos sería el pasaje de la potencia al acto, aquello que tenía potencialidades previas se resuelve en un entramado narrativo⁴¹. Esto es evidente aun cuando buscamos ejemplos en la tradición⁴² literaria: *La odisea* de Homero y

41 “Actualidad; términos que sólo tenían una significación virtual en el orden paradigmático —simple capacidad de uso— reciben una significación efectiva gracias al encadenamiento a modo de secuencia que la intriga confiere a los agentes, a su hacer y a su sufrir. Integración: términos tan heterogéneos como agentes, motivos y circunstancias se vuelven compatibles y operan conjuntamente dentro de totalidades temporales efectivas. En este sentido, la doble relación entre reglas de construcción de la trama y términos de acción constituye a la vez una relación de presuposición y una relación de transformación. Comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del “hacer” y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas” (Ricœur, 2004:119). Se atisba la visión aristotélica de acto y potencia.

42 “Este esquematismo se constituye a su vez en una historia que tiene todos los caracteres de una tradición.

el *Ulyses* de Joyce; *Orlando* de Virginia Wolf y “Memorias de paso”, el cuento de Fogwill, Borges y Chuang Tzu y Borges o Borges y Fogwill (“El aleph” y “Help a él”), los vínculos son infinitos y a riesgo de elaborar una lista precaria y poco clara para entender el planteo del autor que estamos recorriendo preferimos dejarla de lado. Incluso, uno se siente tentado a asentir junto a Borges que la historia de la literatura es la historia del robo o seguir los pasos de Piglia y justificar todo un programa narrativo en base al plagio⁴³.

En este punto la obra de los autores que trabajaremos (Oyola, Fogwill y Casas) nos podrían dar algunas repuestas de cómo entender ese caudal de la cultura que atraviesa su obra -ya explicitado un poco más arriba-. Así, como diría Fogwill (cfr. “Prólogo” en *Urbana* y *En otro orden de cosas*), todas las historias se traman dentro de otras historias (por lo menos desde Homero) y esto podría distinguirse en la modalidad fogwilliana de narrar en *La experiencia sensible* y *Vivir afuera*. Otras historias son la carne de la historia que se está contando, que atraviesan al escritor -como un médium- y lo conectan con el mundo (las que le contaron, las que modificó, las que olvidó, las que circulan, como manchas de aceite, por su escritura. Todas y cada una de las historias que pone en juego en una secuencia del relato). Una multiplicidad narrativa que estalla al interior de la trama (los raides de choreos, el cura de barrio, los evangélicos, la propia historia -las de Mariana y el universo de la cocaína “siempre que sea con buena onda”; los anhelos de Susi de una vida “normal”; las del Pichi y las plantaciones de marihuana, o aquellas acerca de las Malvinas o cuando entrenó para ser Zen Zei; etc.-, todas responden a un conjunto de elementos propios de determinadas bases ficcionales, tanto desde lo macro a lo micro). Asimismo, en términos macroestructurales para Fogwill habrían dos períodos históricos de la cultura argentina que lo preocupan: la dictadura y el neoliberalismo. Una manera de entenderlos, de tantear su bruma es a través de la literatura. Pero la literatura, bien lo sabemos, no da respuestas sino que plantea más preguntas.

En Oyola, esto podría observarse en, por un lado, la industria cultural: el superhéroe (Nafta Súper), los arquetipos del rock de los 90' (y sus memorables Emoushon y Lorelei); por el otro la amalgama con la cultura popular, en sus entramados la adivinación, la hechicería, la videncia -la historia de los vencidos-. Asimismo en las bases del género policial desde el cual es posible pesar el *suspense*, el mundo posible y los dilemas propios de la marginalidad: la policía, la droga, etc.. El tema es preguntarse de qué manera Oyola actualiza esos problemas narrativos, para lo cual, en efecto, es

Entendemos por ésta no la trasmisión inerte de un depósito ya muerto, sino la trasmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores del hacer poético. Así entendida, la tradición enriquece con un rasgo nuevo la relación de la intriga con el tiempo”. (Ricoeur, 2004:136). Tal como lo atestigua Borges en “El escritor argentino y la tradición”.

43 Aquí parecíamos sugerir que habría un cúmulo de relatos, la cantinela eterna, de la cual abrevan, una y otra vez los autores. Pareciera que hubieran ciertas estructuras universales con las que el escritor negocia permanentemente.

necesario volver a la *mimesis II*.

De Fabián Casas el barrio (Boedo), la infancia, la amistad. El cine, la música, los productos culturales pero una escritura en base cuasi confesional (lo que le ha debido motes descalificantes por parte de algunos críticos literarios: como Sarlo, Pauls o Speranza que tildaron su producción de “novelita costumbrista”). Una postura minimalista, que parte del propio yo narrativo pero no para hipertrofiarlo sino para hacerle hablar “con” otros.

En efecto, como dice Ricœur, cuando contamos una historia -véase, que, el hecho de contar es hilarlo hacemos más allá de la enumeración de ítems o la clasificación meramente secuencial. La disposición de los hechos se organizan como *una totalidad sensible*. Lo hacemos, también, dentro de otras historias. Se pasa de un proceso de sucesión al de configuración (ibíd., 2004:132). Y en ese mismo proceso se atisban los cúmulos culturales con los cuales trabajarán los autores mencionados. Realismo, si este término es aplicable la reflexión que abrimos en este punto, es el territorio estético en el cual se articulan las preocupaciones del presente. Al mismo tiempo, como piedra de toque, las materialidades sensibles y los macro sistemas históricos que configuran el mundo base o lo que, excluyentemente, llamamos la realidad. Realismo pero no como un filósofo de sobremesa en la cual la vida es sólo sueño, sino como un novelista para quién si no hay distinción entre sueño y realidad, hay sólo lo real (Rancière, 2014:39).

Todo lo señalado nos lleva a otro punto significativo. La ficción lanza la pregunta, sea cual sea su resultado, ¿y después qué? ¿y ahora...? Esto es, más allá de los finales esperados -los del melodrama, los culebrones mexicanos, los filmes hollyhodenses o del policial clásico, etc.- es una pregunta lanzada a la red social, aquí media el ejercicio de interpretación, de lectura, de apropiación (ibíd., 2004:134). Y esas preguntas son tan pertinentes para la saga, en el que esperamos ansiosamente el final, *Santería/Sacrificio* como para *Vivir afuera*, donde el final no modifica -o lo hace sólo en parte- por lo que han atravesado los personajes. En la saga de Oyola *Santería/Sacrificio* está claro que el *suspense* del policial llega a su punto álgido: ¿y después...? Pero en *Vivir afuera* esa pregunta es existencial, coincide con un párrafo, leído en un libro de Wolff por Saúl, momentos posteriores a tener sexo con Mariana (que dicho sea de paso, tal vez tenga sida). Aquí tenemos un proyecto literario. Pero los personajes (Mariana, el Pichi, Wolf, Susi, Saúl) quedan dando vueltas en la memoria del lector. Como actores que movilizan y despuntan pensamientos.

De hecho, la actualización narrativa tiene que ver con la integración de agentes, motivos, circunstancias y afectos (el amor, el odio, la violencia). Por otro lado, la trama es mediadora por el factor tiempo (ibíd., 2004: 132 y ss.) el cual influye directamente en el relato. Está claro que la secuencia temporal tiene más incidencia en algunos relatos que en otros. Y es evidente que no pretendemos profundizar en la relación entre realismo y temporalidad ya que esto ameritaría

prácticamente otra tesis. Pero nos gustaría mencionar algunas cuestiones.

Por ejemplo: en el género policial el factor tiempo y los procedimientos de prolepsis y analepsis, etc. son condiciones *sine qua non* de la disposición de los elementos poéticos, lo que es primordial en textos como *Santería* y *Sacrificio* y *Gólgota*. En otras obras, como *Vivir afuera* o *La experiencia sensible* el tiempo es una cuestión de intensidad. En la primera de ellas al narrador parece habersele perdido 10 años en el hueco de su memoria; esa mención no es casual. Por otro lado, este tiempo, esas once horas que dura la novela no dependen del suspenso; se marcan por los relatos, por la multiplicidad de narraciones que configuran la trama. En la segunda, en cambio el tiempo es la sutil membrana de la nada o el aceleramiento compulsivo del flujo monetario. A su vez, el tiempo es histórico y se conecta, como en desacople, con dos temporalidades: la década del 70' y los 90', acaso un macro en el cual se suceden los hechos de la dictadura. Tal vez, podríamos relacionar este texto con la temporalidad en *Ocio de Casas*; ese tiempo que parece disolverse en un vago vapor, al costado del camino. Es diferente, en cambio, el tiempo primigenio de la infancia; o bien los años que se suceden descascarando todo a su paso en algunos relatos de *Los lemingos y otros* como “El día que lo vieron en la tele” – esto es, todo relato traza una serie de rizomas temporales que se cruzan, se interconectan y complejizan la relación con el factor temporal que lo sostiene.

Decíamos que en *Ocio* el tiempo parece no moverse nunca. Y decíamos, además, que en *Oyola*, en *Santería/Sacrificio* y en *Kriptonita*, por el contrario, el tiempo es lo que cuenta. Tener tiempo, disponer de tiempo, saber qué hacer con él es la clave para sobrevivir. Más allá de esto, la temporalidad en *Oyola* es una cuestión de clases sociales. Éste parece ser brutalmente corto para los jóvenes de los márgenes de los noventa (Así lo viven Mariana, Emoushon y demás personajes que van muriendo a mansalava en la villa de Jabuti, pero también varios de los personajes de Casas - “Todos borrados antes de tiempo por las Malvinas, la dictadura y el Sida”-).

No es el momento, ni tampoco el lugar, para lanzar apreciaciones acerca de la temporalidad sin el debido sustento teórico. Pero queda el ejercicio para futuros proyectos escriturales: ¿Cuál es la relación entre temporalidad y realismo? El realismo aquí no es una sucesión de hechos ni abarca solamente el tiempo histórico propiamente dicho de los personajes y del momento en el que se desarrolla la acción -aunque esté profundamente conectado con éste- sino que se despliega en una serie de vivencias que subrayan la visión heideggeriana del tiempo: el estar en el tiempo, o, en otras palabras, la intratemporalidad agustiniana de la cual se hace eco para Ricœur para pensar el aquí y ahora. Esto comporta un hecho sumamente significativo, el acto de narrar resignifica lo aprehendido en el mundo base (íbid., 2004:147), traza nuevas formas de leer el mundo.

La *mímesis III* “marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector” (íbid., 2004:140). En este punto, se establecen las vinculaciones que genera todo acto de *lectura* y

sus operaciones de aprehensión entre el mundo posible de la narración y el mundo base/referencial. Ricœur hace mención a este proceso desde la idea de *metáfora viva*⁴⁴ (cfr. íbid., 2004:149), subrayando, precisamente, la potencialidad de todo texto de producir nuevos sentidos. La posibilidad que tendría de interactuar con el mundo del que forma parte. Sabemos, desde el punto de vista semiótico, más precisamente desde Lotman (cfr. 1996:42), que el texto no es un mero reproductor sino productor de nuevos sentidos. De hecho, “el texto, en efecto, entraña vacíos, lagunas, zonas de indeterminación” (íbid., 2004:148), los cuales son completados en el proceso de semiosis.

La narratividad hace “ver” el mundo, desde luego, pero a la vez genera diversas maneras de *pensatividad*: hace ver la realidad otra vez y de otro modo, obliga a revisar lo sabido de memoria, lo que creemos aprendido (García, 2004:46). Por otro, también incluye zonas opacas, de indeterminación. Es decir, posee la potencialidad de generar pensamientos no del todo explícitos en su propia estructura artística, ese excedente de significación que es capaz de soportar todo texto. En efecto, como bien dice Ricœur (2004:146), hay historias que no buscan sino oscurecer nuestra visión de las cosas, donde lo importante es el *secreto*⁴⁵; las hay aquellas que trabajan sobre lo *no dicho*. La lista (nuevamente) peca de incompleta, pero se me ocurren dos ejemplos: Puig y Onetti. Más específicamente *Boquitas pintadas* y *Juntacadáveres*.

Habría otra cuestión relacionada con las sensaciones, con las emociones; con lo que la historia narrada suscita, ya que “La construcción de la trama no es nunca el simple triunfo del 'orden'. Hasta el paradigma de la tragedia griega deja espacio al papel perturbador (...) de las contingencias y de los reveses de fortuna que suscitan espanto y compasión” (Ricœur, 2004:142). No podemos apelar -ingenuamente- a la artificialidad del arte de narrar (íbid., 2004:146), y esto se debe a que todo acto de narrativo comporta un saber plenamente humano. Necesitamos historias; historias que claman ser contadas; la eterna derrota de los oprimidos; dotar de visibilidad los márgenes socioculturales (*Vivir afuera*, *Kriptonita*, *Gólgota*), plantear, de una vez por todas, la cantinela de los vencidos (Bolaño, Ramos, Cohen), la sutil evanescencia de ser en el mundo, del estar “arrojado” al mundo, la épica de la niñez. El enfrentamiento con el azar, la nada y la incoherencia (Casas, Vallejos).

44 La metáfora viva indica “que la capacidad de referencia del lenguaje no se agota en el discurso descriptivo y que las obras poéticas se refieren al mundo según un régimen referencial propio, el de la referencia metafórica. Esta tesis abarca todos los usos no descriptivos del lenguaje; así, todos los textos poéticos, sean líricos o narrativos. Supone que también los textos poéticos hablan del mundo, aunque no lo hagan de modo descriptivo. La referencia metafórica —recuerdo una vez más— consiste en que la supresión de la referencia descriptiva —que, en una primera aproximación, reenvía el lenguaje a sí mismo— se revela, en una segunda aproximación, como la condición negativa para que sea liberado un poder más radical de referencia a aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no se pueden decir de manera directa.” (Ricœur, 2004:152).

45 Roland Barthes objetaría este punto de vista. Precisamente en *S/Z* dice que una obra no debería ser comprendida desde su sentido total, sino desde la multiplicidad. Nosotros lo negamos, pero pensamos la multiplicidad en otro orden de cosas.

Por último, basta señalar que

...la esquematización y la tradicionalidad. Estos rasgos contribuyen particularmente a superar el prejuicio que opone un "dentro" y un "fuera" del texto. (...) La noción de la actividad estructurante, visible en la operación de la construcción de la trama, trasciende esta oposición. Esquematización y tradicionalidad son, de entrada, categorías de la interacción entre la operatividad de la escritura y la de la lectura. (Ricoeur, 2004:147)

Lo que implica señalar, en otro orden de cosas, que todo acto de lectura no es unívoco ni unidireccional. Está repleto de desviaciones, de flexiones a la coerción narrativa (íbidem, 2004:147). En efecto, como bien dice Barthes (2011:149) en *El placer del texto*: lo que más me gusta de un texto es aquello que me obliga a levantar la cabeza y pensar en otra cosa.

Si la estética compromete el acto de comunicación, en la medida de que el sentido cabal de la obra se plantea dentro de un radio, de una unidad de sentido, se amplifica, por otro lado, en la lectura, en la interpretación, lo cual vuelve a abrir el texto. Aquí se encontraría, justamente, el horizonte proyectado en el mismo y los capitales culturales con los cuales el lector accede a él. En este sentido, la capacidad del receptor del texto es *a la vez limitada y abierta* (cfr. Ricoeur, 2004:148). O bien, dicho de otro modo: "...no está en la esencia de la madera recibir inscripciones o figuras. No está en la esencia de la celulosa recibir y acoger los trazo de la pluma... lo potencial del medio es la recepción" (Coccia, 2011:42).

1.5 Semiosis infinita. Recreando modos para pensar el realismo

“Las palabras producen, pues, efectos físicos.” (Peirce)

“...no hay en ellas una moral unívoca, producto de la distancia crítica. Hay en cambio una puesta en escena de lo real con elocuentes puntos traumáticos, donde el afuera y el adentro se confunden.” (Speranza)

En el primer umbral de ingreso nos propusimos desarrollar el tanteo por distintas concepciones acerca de la *mímesis*, desde las posturas clásicas hasta las contemporáneas. Lo que no nos impidió que, cuando fuera posible, trazáramos líneas de reinterpretación. Tratamos de ser lo más abarcativos posible, aun a sabiendas de la imposibilidad de la empresa en la cual nos embarcábamos. Suponíamos, entonces, que la *mímesis* es un concepto que mediatiza la relación del arte con la realidad y que da cuenta de esa sutil membrana que conecta al hombre con su cultura a través de la compleja y primigenia praxis de “andar entre signos”⁴⁶.

En este apartado nos interesan tres cuestiones, a saber: la concepción de la *realidad* desde la semiótica de Peirce; la noción de *objetividad* que propone Lukács y el concepto de *rizoma* de Deleuze-Guattari, a fin de llevar adelante trezados escriturales que nos permitan ahondar en la configuración de qué entendemos por real entre el texto artístico y el mundo y, de este modo, ajustar las cartografías de reflexión acerca del corpus seleccionado.

Ahora bien, para adentrarnos en algunas nociones de la semiótica de Peirce en relación a la realidad y el texto artístico tendríamos que tener en cuenta ciertas consideraciones generales. Una excelente síntesis la encontramos en el texto de Carlo Sini (1985:27), *La semiótica y la filosofía*:

1. Nosotros no poseemos ninguna capacidad de intuición, sino que todo

⁴⁶ En este umbral se vuelve necesario volver a los clásicos planteos de Lukács, más allá de la inquina con la cual se lo ha tratado (cfr. al respecto Brecht, Adorno, Kohan, Contreras, etc.), que ya tiene cierta tradición lectora (de lugar común) en la crítica argentina. De esta suerte, vamos a sostener algunas de las terminologías que quizá entorpecerían nuestro tratamiento: realidad, reflejo, etc., y que, al parecer, serían anacrónicas (provenientes del marxismo clásico-ortodoxo) con las formas más contemporáneas de pensar lo real (Lacan, Deleuze, Derrida).

pensamiento está determinado lógicamente por pensamientos precedentes; 2. no tenemos ningún poder de introspección, sino que todo conocimiento del mundo interno deriva, con un razonamiento hipotético, de nuestro conocimiento de los hechos externos; 3. no tenemos capacidad alguna de pensar sin signos; 4. no poseemos ningún concepto de lo absolutamente incognoscible... Estas consecuencias abren el acceso a tres grandes campos de aplicación que versan sobre tres grandes campos de aplicación: a) el concepto de realidad; b) la naturaleza de los signos; c) la naturaleza del pensamiento.

Es evidente que lo que nos llama particularmente la atención aquí es el punto a) el «concepto de realidad» y su capacidad para problematizar la noción de realismo en relación a la literatura contemporánea. Ahora bien, si al decir de Peirce sólo nadamos/andamos entre signos cabe preguntarse: ¿es concebible siquiera la realidad desde esta perspectiva?, ¿qué es la realidad en todo caso?, ¿de qué materia estaría conformada?

Sin embargo, el hecho de que la realidad esté configurada en base a signos impone otros interrogantes. Es decir, si es un signo: ¿qué diferencia tendría con el sueño? O, dicho de otro modo: ¿acaso se parecería bastante a la materia con la que están hechas las fantasías, los delirios del inconsciente? Desde luego, una respuesta apresurada diría que la realidad es una fábula, un mero simulacro signico. Nada más alejado de la concepción de Peirce:

...al presentar la imagen de una semiosis donde cada representación remite a una representación ulterior, Peirce traiciona su realismo "medieval": porque no lograría mostrar cómo un signo puede referirse a un objeto y disolvería la relación concreta de denotación en una red infinita de signos que remiten a signos, en un universo finito pero ilimitado de apariencias semiósicas fantasmales. Sin embargo, (...) a Peirce no le interesan los objetos como conjuntos de propiedades, sino como ocasiones y resultados de una experiencia activa. ...descubrir un objeto significa descubrir el *modus operandi* para producirlo... (Eco, 1993:65).

Si hilamos un poco más fino en la lectura de Peirce tendremos que concordar con Eco. Más allá de una red infinita de conexiones posibles, de vasos comunicantes, importa el *efecto*, el modo de operación en la realidad, la forma en la que los signos “hacen” mundo. Y, de esta suerte, pensar junto a Deledalle (1996:83) en que la clave para entender el pensamiento de Peirce es la *química*. Ninguno de los elementos constitutivos del proceso semiótico funcionan por separado, no se excluyen, se complementan. Son materiales orgánicos cuya plasticidad responde a la combinación

molecular de unos con otros⁴⁷. Esa combinación implica un correlato, una continuidad semiósica; una organicidad que estaría remarcando las vinculaciones perennes entre los signos y la realidad. En este sentido, lo que podríamos considerar como lo real no se haya en la mente de las personas (idealismo), ni menos aún en el afuera (empirismo), en el sentido de que es independiente de la conciencia. Se trata de un proceso, una continuidad que se da, como decíamos, desde el afuera hacia el adentro y viceversa. Puesto que “entre el objeto y nosotros hay un lugar intermedio, algo en cuyo seno el objeto deviene sensible” (Coccia, 2011:25). Es, el territorio en el cual los vivientes, día y noche, extraen lo sensible con lo que se alimentan y alimentan al mundo.

En este orden de cosas, diríamos que configuramos nuestra “introspección” a partir de los signos que desplegamos en el territorio espeso de la cultura. Pragmática⁴⁸ y materialista, la visión de Peirce se desarrolla sobre una cadena hipotética de pensamientos lógicos finitos/infinitos que se articulan unos con otros pero que no preceden a la realidad, al existir. Desde este punto de vista, la psiquis es un hecho social⁴⁹, ya que no niega el sujeto del discurso, el cual es, singularmente, el lugar del signo-interpretante, esto es, en situación social (cfr. Deledalle, 1996:124).

Por tanto, se podría decir que los signos son la argamasa con los cuales conocemos, recreamos lo real. No obstante, cabe señalar que los mismos no sólo se encuentran en posición de exterioridad con respecto a nosotros sino que fluyen del afuera hacia el adentro y viceversa, pues operamos en lo real a partir de esa misma exterioridad. ¿Es posible seguir pensando en esencias, en absolutos, en “incognoscibles”⁵⁰? Desde luego que no. Peirce invierte el modelo de Descartes postulando que antes de pensar primero hay que existir y no al revés (cfr. Peirce en “Algunas consecuencias de 4 incapacidades”)⁵¹. No hay nada que esté predeterminado antes de nosotros. Como ya dijimos, nuestro conocimiento de la realidad va del adentro al afuera y del afuera al adentro, fluye; conecta y nos conecta con la realidad.

Ahora bien, podríamos completar la perspectiva de Peirce describiendo el proceso semiósico de configuración de la realidad a partir de la tríada del signo. Entonces: ¿cómo se materializa este

47 Aquí habría que agregar una salvedad al respecto: “Los elementos constitutivos de este continuum, por discretos que sean, no son atómicos, sino que tienen “valencias” que les permiten asociarse a los demás elementos...” (Deledalle, 1996:84).

48 Recordemos que el pragmaticismo, James y Peirce: según la concepción de Morris, se refiere sólo al efecto de los signos sobre sus destinatarios y, sin duda, la perspectiva pragmatista de Peirce permite el desarrollo de este enfoque. 65 “En esto reside el contraste entre el pragmatismo de James y el pragmatismo de Peirce: no es verdadero lo que resulta prácticamente exitoso, sino que resulta prácticamente exitoso lo que es verdadero. Hay tendencias generales (regularidades cosmológicas) y existen reglas operativas que nos permiten verificarlas” (Eco, 1993:66).

49 Foucault, sobre todo en *Vigilar y castigar*, analiza los dispositivos de introyección de modelos de comportamiento.

50 “...lo absolutamente incognoscible es absolutamente inconcebible. ...las realidades de las cosas no pueden llegar a conocerse en lo más mínimo... [sin embargo] lo absolutamente incognoscible carece de toda significación porque no se le vincula concepción alguna. Es por lo tanto una palabra sin sentido...” (Peirce, 2011:117-8).

51 Cuánto le debe Peirce a Kant en estos postulados, sobre todo si tenemos presente la fruición con la que Peirce lo leía pero si miramos la necesidad de la filosofía kantiana de superar, haciendo una síntesis, los modelos de pensamiento del racionalismo y el empirismo.

proceso? En una primera mirada atisbamos a la inconmesurabilidad, el puro cero, la potencialidad, eso que Peirce llama «primeridad». ¿Qué podríamos decir de ello? Nada o casi nada. La «segundidad» se experimenta, es experiencia “en bruto”. De la «terceridad», en cambio, podemos decir mucho, quizás demasiado, ya que es la ley que otorga significación, el elemento mediador entre el Representamen y el Objeto⁵².

Luego, deberíamos observar esta primeridad como un *flash*, un destello, un relámpago, que, de acuerdo con la “lógica evolutiva” se va desplegando desde una perfecta indeterminación hacia lo determinado o definido, desde la vaguedad hacia la precisión. En la segundidad, la cual, según Deledalle, es la “categoría de la existencia”, el signo logra una individualidad, una manifestación particular. Pero, los Objetos nunca se hallan disociados unos de otros, sino en situación de reacción, ni tampoco en completitud total, porque o si no hablaríamos de jerarquía, de niveles y nos acercáramos a la “esencia” del signo, cosa inconcebible desde el punto de vista peirciano. De esta manera, aquello que era mera posibilidad, mera indeterminación consigue la unidad, lo que le otorgará, en definitiva, el vínculo existencial, el reconocimiento como Objeto⁵³. Por último, la terceridad es el lugar de la “ley”; el “hecho en bruto” no puede significar si no tiene una vinculación con la significación, es decir si no está asociado con las leyes que establecen la comprensión de una esfera de la praxis determinada. Así, a través del hábito, de las regularidades, se establece una continuidad en el pensamiento. En este sentido, la potencialidad, los posibles de todo universo narrativo, su materialidad, su estado en bruto y las leyes que lo rigen es un proceso de costumbre, de hábito.

Ya tenemos una especie de plataforma desde la cual podemos extrapolar estos postulados a la reflexión acerca del realismo, ya que nuestro objetivo, lo sabemos, recorre otros senderos. Primero, cabe subrayar la infinitud de todo proceso semiótico. Abramos un paréntesis aquí: este proceso se conecta con una multiplicidad de dimensiones, pues se trata de ver qué efectos, qué operatividad producen los signos en el mundo base. Su capacidad de mutación y regeneración permanentes según los distintos sistemas de producción de significación. El texto artístico, como un signo más, tal como veíamos en la *mímesis III* (Ricoeur), sería una forma de accionar en el mundo. En ese aspecto, cada procesos de semiosis abre una brecha incommensurable de modelos de interpretación, de vinculaciones con el cual la realidad sociocultural; de formas de reescritura y de recreaciones de

52 Como bien lo expresa Marafioti (2004:47), la semiosis comienza con nada, es “puro cero”. No obstante, es una *nada germinal*, puesto que posee *potencialidad* que la hace ilimitada, que abre el horizonte de lo posible. Además es intrínseca y centrífuga, porque puede realizarse a sí misma. Ya que “La lógica de la libertad, o la potencialidad, es la que se anulará a sí misma (...) la potencialidad sin límites se convierte en la potencialidad de este o ese tipo...” (Peirce en Marafioti, 2004:47). En tal sentido, de la Segundidad tampoco podríamos decir mucho si no estuviera la Tercera para dar su visto bueno –para comprobarla (cfr. Deledalle, 1996:84).

53 Nuevamente, Eco nos previene para evitar una traslación excesiva de la teoría de Peirce: “Nada nos autoriza a pensar que Peirce usaba el término “objeto” para referirse a determinada cosa concreta” (Eco, 1981:43).

lo real.

Desde este punto de vista puede decirse que el círculo de la semiosis se cierra permanentemente y, también, que no se cierra nunca. El sistema de los sistemas semióticos, que podría parecer un universo cultural separado (como pretende el idealismo) de la realidad, lleva, de hecho, a actuar sobre el mundo y a modificarlo; pero cada acción modificadora se convierte, a su vez, en un signo y genera un nuevo proceso semiótico (Eco, 1993:67).

La *semiosis infinita* implica no sólo la infinitud de signos posibles sino que ésta se renueva y se recrea sin cesar, muere y renace de sus propias cenizas como el Ave Fénix. En esa forma de encarar la realidad, no como un marco estable, fijo, sino dinámico. No como un universo dado de ante mano sino que se construye, reconstruye y deconstruye con cada *incidencia* social de los sujetos⁵⁴. No se trata de una imagen que los modelos narrativos deberían calcar o copiar y disponer, sino más bien en el que el propio proceso escritural es una abducción, un tanteo, una forma de recrear lo real⁵⁵ de hipotetizar acerca de la vida.

Vemos, desde esta perspectiva, que los universos literarios son dinámicos, ya que los signos permiten una reconfiguración permanente del tejido narrativo. Pero lo que la semiótica de Peirce hace repensar es el problema de la dicotomía entre lo material e inmaterial⁵⁶. Los signos son dialécticamente materiales e inmateriales, sensibles y reales. Corresponden a imágenes mentales pero a la vez operan en la realidad. Sin dudas, como bien lo expresa Deledalle (1996:94), este proceso semiótico “avanza en el tiempo”, no se detiene; tampoco transita hacia una única realidad homogénea, inmóvil, sino que construye a la vez que la realidad⁵⁷. Sin embargo, el *fanerón* restringe el aparecer a lo que “es el caso” y no a la subjetividad de algún individuo. Por eso la semiosis es social y no un mero despliegue de subjetividades.

Lo real, pues, es aquello a lo que, más pronto o más tarde, aboca la información y el razonamiento, y que en consecuencia es independiente de los antojos tuyos o míos. Por lo tanto, el auténtico origen del concepto de realidad muestra que el mismo implica esencialmente la noción de COMUNIDAD, sin límites definidos, y susceptible de un crecimiento definido del conocimiento (Peirce, 1988:118).

54 En efecto, tal como postulara la revolución copernicana propuesta por Kant, es el sujeto el que recrea al objeto.

55 Es necesario revisar la noción de la verdad. La verdad no es lo contrario del error sino un estado de cuestión en un momento determinado de la semiosis.

56 Dicho sea de paso, Néstor Cordero (2015) dice que esta invención se la debemos a Platón. Tenemos en este pensador al precursor de la metáfora.

57 Es importante este tratamiento de la teoría peirciana, pues, acaso recibiríamos una infinidad de impresiones que nos obnubilarían la visión, o mejor dicho, el pensamiento. Por otra parte, como lo manifiesta Deledalle, Peirce añadía que si tuviésemos una única impresión del objeto, tampoco el interpretante sería necesario. Pero, porque tenemos una multiplicidad de impresiones el tercer elemento es fundamental para dar coherencia a lo que percibimos.

Esta cita ya nos plantea, haciéndonos eco de lo que dijimos en la introducción junto a Barthes, que la literatura es profunda e inevitablemente real y de que no hay manera de fijar límites a costa de una imposición (aunque esto pueda sentirse en determinadas épocas) sino desde una negociación y reelaboración perpetuas en una *comunidad* viva.

1.6 Dialéctica y realismo: relejendo a Georgy Lukács

Sin demasiados preámbulos de presentación vayamos directamente al eje de la problemática que pretendemos tratar. Dice Lukács (1966:11) que todo conocimiento objetivo de la realidad, es decir todo fundamento de la misma se debe a la noción de reflejo: “toda concepción del mundo exterior no es más que un reflejo en la conciencia humana del mundo que existe independientemente de ella”. Esta cita amerita unos comentarios.

Primero, ¿deberíamos suponer, entonces, que la realidad “existe independientemente de la conciencia”, o sea, la realidad *es*? Dos posturas filosóficas tratan de diferente modo el mismo problema: el racionalismo y el empirismo. En tono cartesiano podríamos decir que no tendríamos ninguna certeza de que exista eso que llamamos “la realidad”. El apotegma: “pienso, luego existo” significa que puedo dudar de todo -incluso debería hacerlo-, pero de lo único que no puedo dudar es que *estoy pensando*. Asimismo, esta forma de disponer las cosas implica que no necesito nada más que mi entendimiento para captarla. Para el empirismo, en cambio, todo tiene que ver con la experiencia directa, concreta. No hay experiencia sensible fuera del ámbito de lo que yo mismo puedo experimentar. De hecho, Hume va mucho más lejos, pues dice en el *Tratado de la naturaleza humana* que incluso nuestros pensamientos más abstractos provienen de nuestra experiencia.

Segundo, siguiendo esta suposición, ¿el concepto de realidad establecería una especie de dicotomía entre la conciencia y el mundo? ¿O supondría, en este sentido, una cierta gradación? ¿En esta especie de gradación estaría el arte realista, esto es, como medida justa de la realidad aunque sin aspiraciones de reproducción fotográfica como el realismo clásico?

Es aquí donde Lukács toma partido: el realismo es un intento de restaurar el lazo que une el arte al mundo; es el intento de captar desde lo particular, lo micro, con sus propias reglas, la *totalidad*. Pero este mundo artístico no es el mundo propiamente dicho. Así el *realismo* al cual hace referencia Lukács no se subordina a la copia (en el sentido platónico del término) ni a la reproducción exacta y fiel, fotográfica (como el realismo clásico-costumbrista).

La dialéctica marxista inhabilita, según este autor, la separación radical entre conciencia y mundo. Esto es, la noción de «reflejo» señala, por lo menos dos cosas que sería necesario precisar. Primero, si la realidad es una “concepción”, entraña el hecho de que es refigurada y configurada por el sujeto porque -y aquí nos adelantamos- la noción de praxis subraya el *acto*, la actuación en la cultura; de modo que aunque la conciencia pueda “aparecer” como “independiente”, en realidad se trata de una operación *en* el mundo. Segundo, este reflejo implica que la realidad en estado bruto es imposible de aprehender. Se encuentra más allá de nuestras posibilidades del conocimiento totalizador.

Si bien hoy algunos análisis de las poéticas de los autores contemporáneos ubican esa preocupación en la escritura de los 80', y muchos otros (Sarlo, Speranza, etc.) expliquen que no es casual que casi todas las introducciones apunten, algunos como al pasar otros más filosóficamente, hacia esa irreductibilidad entre lenguaje y mundo, es necesario “correr” a Lukács de ese territorio para empezar a pensar algunas lecturas que podría sugerirnos su agudeza.

En efecto, el primer problema del que se ocupará Lukács es el de las “imágenes reflejas inmediatas del mundo exterior”. Lukács dice que esto no es nada más que el punto de partida del acto de conocer, ya que, como bien lo dice Marx, “toda ciencia sería superflua si coincidiera inmediatamente con la realidad” (Lukács, 1966:12) ya que en el proceso dialéctico avanzamos más bien en zigzag: “La objetividad del mundo exterior no es en modo alguno una objetividad muerta, solidificada, que determine la práctica humana de un modo fatalista” (Lenin en Lukács, 1966:15).

El sujeto actúa porque materializa una dinámica de interpretación, de lectura, en la cual interpone sus presupuestos; se trata de una interacción que se produce entre el hombre y el mundo. Entonces, ¿Qué es el reflejo artístico de la realidad? Es un intento de aprehender la realidad, y, en ese intento se encuentra, justamente, la valoración de Lukács hacia determinados textos y, en ese mismo orden de cosas, el modo de sopesar la realidad, de leerla; pero a la vez la imposibilidad de aprehenderla en toda su magnitud, sin hiatos, sin fisuras. Y por eso se refiere a la noción de reflejo como algo inaprehensible, sutil pero que no puede jamás estar en lugar de la propia realidad. Esto significa que “la inherencia o la immanencia de una imagen en un espejo ya no es determinada esencialmente por la cantidad” (Coccia, 2011:34), pues “Un trozo tiene la capacidad de reflejar la totalidad y la totalidad está a su vez en un fragmento. Lo imaginal es lo indivisible, lo intensivo que se tiende sobre al extensión de modo puramente accidental” (Coccia, 2011:35).

Asimismo, se revaloriza el tratamiento estético de ciertas ficciones (Balzac y Tolstoi sobre todo) ya que, según este autor, “la subjetividad del artista ya no es, como en los antiguos realistas, un aditamento añadido desde afuera para la reproducción mecánica de un fragmento arrancado al azar, sino un medio para el reflejo lo más completo posible del movimiento de una totalidad” (Lukács, 1966:18). Lo que propondría este autor es repensar la noción de *mímesis*; sustraerla de su

interpretación vulgar, platónica, en la cual la misma imita y copia a través de una búsqueda de fidelidad. Como si al contar con el mayor grado de verosimilitud posible un hecho, un acontecimiento, y transformarlo así en materia literaria ya tendríamos los avales y las credenciales de escritor realista. Nada más inexacto. Aquí hay una traslación del concepto hacia el de representación -como ya anticipáramos anteriormente-. Esto también establece que el realismo no es un alejamiento progresivo del arte respecto de los grandes problemas de la sociedad sino una manera en el que el arte se sumerge en la *filosofía y el barro de la historia* (ibíd., 1966:19).

Visto de este modo, los dilemas artísticos serían heridas, hondas huellas en el mundo⁵⁸. Al respecto, vienen a nuestro encuentro los textos de Fogwill elegidos para este trabajo: *La experiencia sensible*, la cual relea en clave dialéctica a la dictadura militar y *Vivir afuera*, que traza toda una cartografía del “contar” en los lindes de la ciudad de Buenos Aires. Esa “ópera prima”, esa pieza de tejido de voces tan afuera, en la calle, pero tan profundamente metida en los 90' y intrínsecamente unida al acto antropológico del contar plantearía ciertas problemáticas con el realismo. Dicho rápidamente, que las experiencias en el mundo desbordan su objetividad o cualquier pretensión de objetividad. Así, desde los objetos de consumo, hasta las concepciones de la vida cotidiana y las referencias históricas más notorias habría, en conexión, una sutil membrana de sentido que se ubica en un más allá de él. ¿Tendríamos que pensar, acaso en la noción de trauma que retomara Speranza a partir de Lacan? ¿A qué se refiere esa fractura? En apartados posteriores tendremos la oportunidad de analizar esa grieta, y la forma en la cual las ficciones contemporáneas operan con materiales del mundo base, pero por ahora alcanza con consignarla.

Volviendo nuestros pasos a la noción problemática de reflejo dice Lukács (1966:20): “Este carácter específico del reflejo artístico de la realidad podemos caracterizarlo de la mejor manera partiendo mentalmente de la meta alcanzada.... Esta meta consiste... en proporcionar una imagen de la realidad”. Nos adelantamos aquí, en este autor podría verse, creemos, la noción de la totalidad (que nosotros, más adelante, precisaremos a través del concepto de alegoría). O sea, aquí no habría demasiadas diferencias entre Flaubert y Kafka o entre Cortázar -el de Bestiario- y Fogwill o Casas o Oyola. El realismo interesa por la totalidad que evoca no por su grado de *elementos típicos en circunstancias típicas* (el caso particular de Leonardo Oyola en nuestro corpus es significativo en este punto). Esa *totalidad* evocada por Lukács podría verse en el uso alegórico que realiza el autor con determinadas temáticas que abrevan en la *industria cultural: Kriptonita y Gólgota*, sobre todo. Leyes, conceptos generales serían marcas prescriptivas y normativas que, desde su punto de vista, no son más que una etapa previa al conocimiento de lo concreto, pues “Mediante esta profunda

⁵⁸ Como ejemplo podríamos citar el maravilloso análisis que realiza Lukács con respecto al texto tardío de Balzac en el cual pueden leerse los hilos de pasaje, de transformación, de crisis. Atravesado por un entramado sociocultural del incipiente capitalismo.

inteligencia del carácter incompleto de la reproducción mental de la realidad, tanto el del reflejo directo de los fenómenos como en los conceptos y las leyes...” (íbid., 1966:12) -de la intuición al pensamiento abstracto y de ahí a la práctica es el camino que recorre el proceso dialéctico-. Se trata del hecho de que la creación artística es intensiva y no extensiva. Se trabaja en profundidad pero no puede captar la *res extensa*.

Se trata de que la totalidad de la realidad va mucho más allá del microcosmos de la obra de arte. En efecto, es la coherencia completa y unitaria de aquellas determinaciones que revisten importancia decisiva -objetivamente- para la porción de vida que se plasma (Lukács, 1966:23). Del mundo propio que “abre” toda obra artística se genera, precisamente,⁵⁹ el lazo que lo une a la cultura. Esa especie de juego de tarot, como decía Ludmer, para mirar la realidad otra vez y de otro modo.

En efecto, Lukács (cfr. 1966:18, 44 y 52) señala una antinomia, dos corrientes que, desde su punto de vista, las considera como desprovistas riqueza estética. El realismo mecánico, aquél que recorta un fragmento de la realidad y lo pone en directo, en bruto, sin las intervenciones artísticas necesarias, en consecuencia, empobrece la misma realidad. En otra línea la hipertrofia subjetiva, el *arte por el arte* o, lo que viene a ser lo mismo, el culto al tecnicismo y a la formalidad. Ambos, según Lukács, se quedan en la superficie, negando la complejidad del arte, obsesionados por el retruécano compositivo. Pero esto no se detiene aquí. Justamente, a partir de la posmodernidad: combinatorias, collage, pastiches, etcétera convirtieron la negación de la realidad en negación ritual (Cohen, 2003:133) -algo que, como veremos, también señala insistentemente Fogwill-.

La realidad no construye una especie de marco social fijo, sino que es más bien innegable en toda obra artística que se precie de tal. La *frontera*, lo sabemos, es significativa. Frontera pensada aquí como esa zona cultural (lingüística) de intercambio, de heterogeneidad, de traducción; zona en la que al mismo tiempo que hay una valla habría necesidad de traspasarla, de realizar una densidad de movimientos significativos. Por eso mismo compleja y atravesada por múltiples pautas culturales. Dejemos, por ahora, los planteos de Lukács y accedamos a algunas dimensiones que sería necesario discutir antes de meternos de lleno con el “afuera” del corpus y el corpus propiamente dicho.

59 En este sentido, la crítica que hace Doležel al arte que considera mimética ya que se apoya inevitablemente en el arte es errónea con respecto a Lukács. Puesto que media el concepto de dialéctica y de que el reflejo intensivo de una porción del mundo no puede captar la totalidad extensiva de la realidad. El hecho de que Lukács tome partido “militante”, es, tal vez, el punto que lo “condena”.

1.7 Breves apreciaciones acerca del rizoma realista

Llegado a este punto el lector sentirá la sensación de moverse en un terreno resbaladizo. Tal vez, la filosofía sería una herramienta inestimable a la hora de *pensar sin certezas* pero no podemos sostenernos en ese terreno por demasiado tiempo sin perder consistencia en nuestra argumentación. No obstante, aun a sabiendas del riesgo que corremos al disolver el corpus por la hipertrofia teórica, nos quedaría por revisar algunos aspectos del concepto de «rizoma» de Deleuze-Guattari.

Recordemos sus postulados generales. Operar en el *rizoma* cultural implica configurar un flujo de intensidades de objetos, de situaciones, de problemáticas, de relatos, etc.; en definitiva, un mapa en el que todo podría ser conectado con todo: biopolítico, biodiscursivo, etc. (Deleuze-Guattari, 2002:11). En este sentido, es importante consignar el 1º y 2º Principios de «conexión y de heterogeneidad»: “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro...” (Deleuze-Guattari, 2002:13). Una variada gama de heterogéneos y diversas relaciones podrían efectuarse, porque éstos no remitirían a un *logos* arquitectónico, a un saber que parte de la propia disciplina o de una dimensión determinada sino de las potencialidades que tendría el campo literario de conectarse con el mundo. Por consiguiente, “Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo un cúmulo de dialectos...” (Deleuze-Guattari, 2002:13). En efecto, a nosotros no nos interesa la pertinencia al apotegma realista sino las líneas de fuga, las rupturas, las múltiples conexiones y, a la vez, esa zona de vecindad que se produce entre la escritura y el cosmos (cfr. *ibíd.*, 2009:12).

Reglas de juego inherentes al campo literario pero, a la vez, una multiplicidad lingüística tal que aglutine en el texto *n* porciones de mundo: la historia, el presente, la vida, el ser y el tiempo. Evidentemente, una de las problemáticas de base del realismo es su vinculación con lo que Heidegger ha llamado *la tierra* (la crítica al presente y a la historia, la superficie de las cosas, las imágenes y el cuestionamiento de los imaginarios, etc.) así que que el rizoma contemplaría la posibilidad de que lo literario esté abierto para ser recorrido en esas líneas que lo unen con, como

diría Marcelo Cohen, *la vida*.

Por otro lado, también nos impele a salir de las estructuras sin renunciar a ellas. Es decir, el flujo de intensidades está más allá del mero *logos*. En efecto, Giorgio Colli (2010) en un pequeño pero intenso libro, *El nacimiento de la filosofía*, advertía esa distinción -explicitada ya por Platón- en la que el *logos* primigenio, fruto de la dialéctica, es un organismo vivo en el que el Ser hace resonancia y se completa en el mismo. A diferencia de la noción de *logos* posterior que es concebida como algo exterior al sujeto, quien lo racionaliza, lo aísla y lo analiza y que prescinde del diálogo, del callejón sin salida de los argumentos, del “agonismo”. Entonces, en este orden de cosas, cuando hablamos de rizoma, no estamos pensando en estructuras literarias, procedimientos estéticos, y distinciones genéricas -por lo menos no exclusivamente-. Estamos buscando e indagando esa frontera en la que el devenir literario vibra y hace resonancia con la vida. El realismo no como una operación genérica o estilística sino como una manera de leer *filosóficamente* la fábrica de la realidad.

De la misma manera, el 4º principio, de «ruptura asignificante», podría proyectar algunas reflexiones. Este principio nos permite vislumbrar que en todo *rizoma* habrían estratificaciones, territorializaciones, organizaciones, pero, al mismo tiempo, también habrían líneas de fuga del mismo. Esto es, desterritorializaciones que efectúan la ruptura, el “escape” de lo territorializado y se conecta otras intensidades para reterritorializarse en otro estado de la cuestión. Aquí creemos pertinente adjuntar que esos puntos particularmente nos interesan. Primero, porque permiten atisbar las diferentes formas que contemporáneamente se materializan para pensar lo real. Segundo, creemos que en el desliz de la materia del realismo literaria -descripciones típicas en circunstancias típicas- se ampliaría el margen para reflexionar acerca de lo real, del mundo. Zonas difusas, plagadas de indeterminación. Laboratorios de hipótesis y conjeturas acerca lo vivido y lo posible.

Capítulo 2

COMO SI EMPEZÁRAMOS DE NUEVO

2. 1 ¿Se trata de realismo? Acerca del corpus

“Yo creo que si vos te pensás dentro de la filosofía, no podés pensar. Si te pensás dentro de la literatura, no podés escribir. Si te pensás dentro de la literatura argentina no podés hacer nada, y si te creés el mejor escritor de Boedo o lo que sea, sos un idiota.” (Casas)

El corpus seleccionado así, a simple vista, entraña una problemática epistemológica. Si hemos de guiarnos por los parámetros «genéricos» más estrictos, esto es, si hemos de pensar, casi a raja tabla en el apotegma del realismo: “situaciones típicas en circunstancias típicas” (cfr. Engels en Lukács, 1966:134), tendríamos que descartar los textos de Fabián Casas y de Leonardo Oyola, ya que, desde esta perspectiva, sólo los de Rodolfo Fogwill podrían formar parte del corpus⁶⁰.

Recordemos que Casas opera desde el barrio como nodo estético y, desde allí, las situaciones desarrollan rupturas a concepciones que obedecen estrictamente a esa normativa ni al decálogo del perfecto escritor costumbrista. Los de Leonardo Oyola, lo sabemos, parten desde el «género policial» y, como el mismo lo ha dicho, le guiñan un ojo a lo fantástico. Asimismo, desde la cultura popular (nomenclatura sin dudas errónea)⁶¹ y el universo de las creencias, despliega *líneas de fuga*

60 “Esta misma intervención violenta en la trama visible del relato, al extraer a los personajes de su contexto verbal, produce un distanciamiento, que adopta la forma de la impaciencia. (...) La pasión, la precipitación, la imprudencia, la lisa y llana estupidez, son la carne y la sangre del realismo, si queremos llamar realismo a ese juego artístico que se completa al complementarse con lo más razonable y cartesiano de nosotros, sus consumidores” (Aira, 2010:242).

61 Concuerdo, en este punto, con Beatriz Sarlo en *Escenas de la vida posmoderna*. Aquí la autora hace referencia no a la “borradura” pero sí a la transformación de la misma raíz de la cultura popular, sobre todo al ligarse con los *mass media*.

no sólo al policial en sí, sino también a la concepción característica⁶² del realismo clásico.

Por otro lado, parte de la crítica contemporánea no ha dejado oportunidad de señalar los usos abusivos o impertinentes de categorías críticas que están emparentadas con el realismo. En ese orden de cosas ¿qué tipo o qué clase de realismo pretendemos leer en Oyola y Casas? Dalmaroni, de hecho, en una interesante lectura que hace del prólogo de María Teresa Gramuglio en el tomo VI, dirigido por Noé Jitrik, *El imperio realista*, señala que desde la perspectiva de esta autora no habría, paradójicamente, una tradición realista argentina. O, por lo menos, una tradición realista “fuerte” (Balzac, Stendhal, etc.), ya que lo que habría de realismo sería “mala literatura”. Todo Galvez, Lynch y Payró y no mucho más.

Martín Kohan, por el contrario, piensa que podría haber líneas estéticas realistas que van desde Galvez a Rejtman, pasando por Abate y Fogwill -ya tendremos tiempo de ocuparnos de su visión, por ahora, basta decir que a Kohan lo que le preocupa es la abusiva elastización del concepto y el uso equívoco de Lukács-. Más allá de esto, en todo caso, la propuesta de Gramuglio apunta a la ruptura con los modelos realistas clásicos a partir de Arlt (lo cual, como sabemos, es una interesantísima relectura que efectúa Ana Capdevilla acerca de la poética arltiana). En ese sentido, el realismo en la literatura argentina es una intensa búsqueda de experimentación hacia territorios no sopesados por la corriente realista clásica. Lo positivo que entraña este trabajo sería el abandono, según Dalmaroni (2002:245), de la “ortopedia histórica” y la búsqueda de reemplazarlo

por totalizaciones comprensivas que procuran identificar y sostener constantes, “dominantes” o “imperios” que sean capaces de aglutinar, en torno de una regularidad, universos de prácticas tan divergentes, multifacéticas y contradictorias como las que reúne eso que llamamos historia literaria...

Desde este punto de vista, el realismo no sería una corriente homogénea, “pegada” a la tradición clásica sino una vasta multiplicidad, lo cual entraña la compleja relación arte-mundo o, para decirlo de otro modo, la diversidad de los modos de representar la realidad y la compleja vinculación que, con el “modelo”, tiene el campo literario argentino.

En resumidas cuentas, siguiendo la lectura de Dalmaroni, se podría destacar algunas cuestiones⁶³.

Primero, la representación y crítica del presente ligadas al trabajo estético. O sea, la articulación de

62 De igual manera, el planteo de Auerbach con la reconfiguración en los modos de representación, tampoco satisfaría nuestras expectativas porque, como decíamos en la introducción, habría una cierta vinculación del *realismo* contemporáneo al *naturalismo* (la marginalidad, lo salvaje, etc.) y esto sería parte esencial del corpus seleccionado.

63 Gramuglio insiste en cuál es el estrecho lazo del realismo con la representación del presente y con una “crítica del presente”. Tanto a esta como a la primera acepción se vincula la tendencia a la mezcla (de lo bajo y lo elevado, en los registros y en el representación) propia del realismo. (...) que el realismo se afirma en los procesos de modernización, es decir “cuando las vivencias del cambio convierten la sociedad en un objeto problemático para un número significativo de personas”... la perspectiva de las izquierdas, para las que el realismo es inseparable de su potencial cognositivo, pedagógico y luego político” (Dalmaroni, 2002:446).

lo bajo y lo elevado como estrategias de representación que se vinculan con los procesos de modernización, lo que indefectiblemente modifica las condiciones de producción simbólica y marcan a fuego las formas de “estar” en el mundo en situaciones que excluyen, separan y reorganizan el reparto de lo sensible. Segundo, estaría relacionado con lo cognoscible o, mejor dicho, con el arte como forma de conocer, y, a la vez, con la actividad política de las izquierdas: una cierta pedagogía hacia el oprimido (cfr. Portantiero 2011; Dalmaroni, 2002).

De esta suerte, como vemos, podrían distinguirse tres líneas por las cuales es posible hacer pasar ciertas lecturas por el tamiz realista: la tradicional (la que más se ajusta al concepto clásico), la de las rupturas (con Arlt como faro) y la pedagógica (ligadas a la necesidad utilitaria de la literatura para transformar conciencias y condiciones de explotación). Pero en todas ellas podemos notar ese “afecto”, ese universo sensible de lo cognoscible; la modalidad de tocar el mundo y ser tocado por la experiencia de existir. En ese orden de cosas creemos que una mixtura entre la segunda y la tercera (desplazando un tanto la concepción de la *paideia* literaria) tendrían ciertos puntos en común con nuestra propuesta, pero por ahora dejemos estas reflexiones para otro momento.

Por otra parte, si hemos de seguir las reflexiones de los críticos contemporáneos en torno a gustos y preferencias está claro que Fogwill ocupa un lugar central en la narrativa argentina. Al respecto de ese lugar central, como es habitual, Fogwill argumentaba con ironía corrosiva frente a la pregunta de Leila Guerreiro: “No sé. Son rachas. Se les va a pasar. Cuando yo entre a Letras, las estúpidas que daban el curso de ingreso eran cortazianas. Después aparecieron los puigianos. Después, los piglianos. Después, los saerianos. Ahora son fogwillianos, aireanos”⁶⁴. A este punto habría que agregarle, si hemos de creerle a Fogwill, la anticipación de lo real⁶⁵; o, lo que propondría como sello o marca estética -que no deja de tener visos del estratega publicista-, esto es, de estar un paso más acá de los grandes escritores (Borges, siempre Borges) y un paso más allá del lugar común de lo literario.

Cuando yo asumí a Borges como paradigma ya sabía que no iba a ser Borges. No fui un paso más allá. No descubrí nada. Pero exploté bien la oportunidad. Escribí el destape 10 años antes del destape. Fui el primer tipo de la historia de la literatura que puso un consolador eléctrico en un texto literario (Fogwill)⁶⁶.

Volviendo nuestros pasos hacia Casas y Oyola, sería necesario precisar los puntos en los que la

64 Entrevista publicada en La Nación 30/03/03.

65 En términos de anticipos literarios podríamos ir hasta Homero, pero el antecedente insoslayable de Fogwill es Rubén Darío, con los prólogos de *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. Habría que fijarse en el uso del prólogo como estrategia de lectura y de propuesta estética.

66 Nota publicada en el diario El País por Elsa Fernández Santos “La ética no es hacer o no hacer, sino decidir” en http://elpais.com/diario/2010/03/20/cultura/1269039602_850215.html

propuesta estética de estos autores podría generar formas “disfuncionales”, desterritorializaciones, para repensar la realidad. Casas, si bien ha manifestado en muchas oportunidades que la creación es “algo colectivo” y no depende de un genio único y solitario (cfr. “La voz extraña”, “El jardín antifacista” y “Rita y Bertoni”, en *Ensayos bonsái* y *Breves apuntes de autoayuda*, respectivamente), puesto que entiende a la comunidad de escritores como algo orgánico, como algo en la que -ya bien decía Borges en ese popular texto “Borges y yo”- la tradición es de todos, por ende, de nadie⁶⁷.

Quizás la pretensión de leer con cierto aire de realismo “ingenuo” la prosa de Casas se debe a que en la mayoría de sus textos suele primar un yo protagonista que, muchas veces, es emparentado con un *alter ego* del narrador. “Desde que empecé a publicar, la gente me pregunta: ¿Esto es autobiográfico no?. O: ¿El personaje sos vos, no?” (cfr. “Casa con Diez pinos” en *Los lemmings y otros*)⁶⁸. Ante lo cual Casas ironiza: como si el “yo narrador” podría coincidir, sin fisuras, con el “yo real”. Nuevamente Borges en el texto ya citado: “pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra”. Dice Casas:

–Sí, para mí el escritor no tendría que importar casi nada porque hay algo que lo excede. Uno es una caja de resonancia a través de la cual pasan un montón de cosas que no te pertenecen por completo. Por eso no entiendo mucho el ego de los escritores. (...). Lo que escribís no es tuyo solamente, tiene que ver con los vivos, con los muertos; la escritura es una construcción colectiva. Ahora leo la novela de Mairal y pienso en cosas que me pueden servir a mí. (...) Yo veo a la literatura como algo colectivo, no como algo individual (Casas)⁶⁹.

Por otra parte, cabe mencionar que este autor ha subrayado que su trabajo literario va más allá de la técnica o que está más acá de la imaginación. Su obra, para nada amplia, responde más bien al movimiento que lo acerca a un cierto *minimalismo*, a una épica del barrio y esto parte de las vivencias, del uso “libre” de la memoria, del juego con los signos de un mundo anterior al devenir literario y de un fraseo de calle. El rigor etnográfico, el mapa de la ciudad y los arquetipos del barrio, quizás podrían estar relacionados con una concepción cercana a un neocostumbrismo, como irónicamente manifestaran Speranza y Pauls, sin embargo, son manchas de aceite, proporciones, territorios que exceden lo meramente documental. Se trata, creemos, de una micropolítica narrativa,

67 Lo que lo liga a ese punto neurálgico del realismo clásico, su eterna pretensión de documentar más allá de toda hipertrofia del yo. Pero la propuesta de Casas tiene “ribetes” orientales y nada, o casi nada, de esa apuesta del realismo clásico.

68 Cabe mencionar, además, que el cuento es un sendo homenaje a Fogwill. El cuento no sólo tiene una dedicatoria sino que lo incluye como personaje. En este sentido, el texto podría establecer ciertas coordenadas: Fogwill, realismo, autobiografía, inserción en el campo literario, vida y literatura, entre otros.

69 Entrevista realizada por Silvia Frieria el 20/12/2010 en el diario *Página 12*.

antes que la búsqueda de un efecto totalizador y categórico, que busca trazar una poética del barrio. Habría, entonces, más lectura o insistencia en la lectura de lo real que un uso del realismo como género posible⁷⁰.

Pero para abarcar de un párrafo a Casas y Oyola, viene a nuestra ayuda Nancy Fernández (2007:1): “Con el uso de un lenguaje a menudo disfuncional en cuanto a las preceptivas, normas y convenciones, los textos de hoy se afirman en la neutralidad de los géneros, sosteniendo la condición inacabada de su forma, prescindiendo de toda demanda de especificidad”. Esta parece ser una condición *sine qua non* de Casas y de varios autores contemporáneos (López, Bizzio, etc.). No hay una forma, un género, un formato o una clasificación totalmente acorde con sus textos. Incluso, lo mínimo, las superficies, los matices existenciales parecen sostenerlo en un territorio endeble, de cruces.

En este punto también podríamos ligar los textos de Casas a los de Oyola⁷¹. Recordemos, como al pasar, la charla que Leonardo Oyola brindó en Ted-Radio del Plata: “La canción que cada uno tiene adentro”. En esta puesta en escena discursiva Oyola desarrolló el concepto de *cover*. ¿Qué es un *cover*? -se preguntaba: “es el paso previo de todos los que creamos mundos para llegar al universo propio”. O sea, el *cover* es un pasaje, una forma de conectar algo de todos con algo propio: “algo mío, algo tuyo y algo de todos”. Operar con los moldes clásicos pero hacerlos pasar por el prisma del presente; por las vivencias particulares de cada uno, en suma, reterritorializarlo en una situación enunciativa diferente.

Pero los clásicos a los que hace referencia Oyola no serían las grandes obras de la literatura universal ni las de los contemporáneos. Lo clásico serían los héroes de la industria cultural, los *westerns* de medio pelo, el policial negro, las “revistitas” híbridas de Larguirucho -un dossier con adaptaciones a la literatura universal al cómic-, etc.. Oyola ha manifestado en varias oportunidades su filiación con el policial como género y la amalgama del mismo con otras manifestaciones estéticas⁷².

...muchas de mis lecturas favoritas proveniente de librerías de saldo en mi

70 Vendría bien, cuando se trata de Casas, entonces, volver a repensar acerca de algunas líneas del concepto de *literatura menor* de Deleuze-Guattari. Dicen estos filósofos que una literatura menor es “lo que hace una minoría dentro de una lengua mayor -lo micro, lo mínimo. La segunda característica es que una literatura menor siempre es política. Incluso cuando sea un espacio reducido, éste hace resonancia sobre un trasfondo que marca -Andrés Stella y “la dictadura fue la música disco” o “Todos borrados antes de tiempo”-. La tercera es que una literatura menor es siempre colectiva. En Casas coinciden estos puntos.

71 Volviendo nuestros pasos a Casas, al contrario de Leonardo Oyola, goza de una cierta troupe que lo lee y lleva adelante ponencias en congresos. No así Oyola, que más allá de algunos trabajos críticos y tesis de grado, no ha conocido la difusión mediática de Casas. Tal vez, cuando escribimos esta tesis, con el estreno de *Kryptonita*, la película, el escritor ha encontrado cierta difusión mediática, por otro, la crítica tampoco ha sido muy benevolente con su propuesta estética.

72 “Si el ‘sí mismo’ manifiesta sus grietas, ala figura y el motivo que aparecen ...así, la puesta en escena va de la escritura poemática, la narratividad fragmentaria al montaje con lenguas urbanas y sucesos policiales” (Fernández, 2007:1).

iniciación fueron los policiales. Y dentro de ellos lo que se conoce como *shudder pulps* o *weird menace*. Géneros híbridos que coqueteaban con el terror y la ciencia ficción del momento (décadas del '40, '50 y '60) haciendo convivir al gánster con el científico loco y hasta con los extraterrestres. Esa flexibilidad del género me encanta... (Oyola)⁷³.

En esta breve entrevista que le hemos realizado vemos cuál es la argamasa para configurar sus entramados narrativos; desde dónde se posicionan sus producciones para generar efectos narrativos. Dos cuestiones más. Primero, la literatura es una forma del creer: una posición análoga a la de Aira, o más bien a la lectura que hace Aira de Borges. Creer no como una mera fuga, un escape, una finta a la vida, sino todo lo contrario. Saerianamente: la verdad no es lo contrario de la ficción, sino una forma de complejizarla. Segundo, el barrio (la villa más bien), el territorio del presente es lo que le da carne a las historias de Oyola. En efecto, “deberíamos aceptar que primero está la magia, y la magia está siempre en el comienzo, y que no hay comienzo sin magia. (...) Ahí es donde comienzan las historias. Después viene la realidad, para darle materia y sentido a esa historia” (Aira, 2010:243)⁷⁴.

Ahora bien, para darle un punto final -mas no definitivo- a nuestros planteos nos resta comentar, brevemente, algunos saldos que han dejado los comentarios acerca de la obra de Casas. Cierta rama de la crítica no ha sido muy “benevolente” con su propuesta estética. Digamos que no habría, como en el caso de César Aira (“otro grande”, junto a Piglia y Saer) una aceptación “total”, porque sus textos literarios aparecen asediados por motes que lo deslizan del campo del arte. Así, el neocostumbrismo: “Literatura social, ficción chabona, narrativa de barrio, neocostumbrismo... Cualquier libro de la literatura argentina contemporánea retrocedería ante la posibilidad ser tocado por alguna de esas categorías. *Los lemmings y otros*, no” (Alan Pauls). Otros críticos, como Carolina Rolle(2004:50), por ejemplo, no están de acuerdo con esta forma de concebir la obra de Casas. Esta autora señala su pertenencia al realismo como género:

...partir del año 2000 se produce en la literatura argentina contemporánea un retorno a lo referencial. En esta línea, Fabián Casas inscribe su obra entre lo ficcional y lo referencial y se define por su pertenencia a un espacio urbano que es el barrio de Boedo; ligado en la crítica literaria argentina al realismo...

Quizá el hecho de tratar de ubicar o ligar los textos de Casas a la corriente realista sería una

⁷³ Entrevista realizada por Mauro Figueredo para la Revista Le-Centro del Conocimiento, N° 12, año 10.

⁷⁴ Aquí deberíamos recordar que Contreras y Speranza sostienen una posición que difiere de la postura de Aira.

estrategia metodológica para distinguir la dialéctica de las continuidades/discontinuidades presentes en este autor particular. No se trata de escapar del “problema” de la definición sino de intentar ubicarlo en cierta tradición para intentar leerlo, decodificarlo⁷⁵. Sin embargo, críticos con mayor peso y trayectoria, como Sandra Contreras, ponen en duda, en crisis, esa tendencia a leer realismo por doquier y trazan líneas divisorias y recortan porciones de lo sensible. Precisamente, a partir de una reflexión de Graciela Speranza, argumenta:

...¿en qué experimentaciones podemos leer legítimamente una vuelta al realismo? [se pregunta Graciela Speranza] Y dice: si el atajo hacia lo real es el del escritor que con renovado espíritu etnográfico se documenta con lo que ve y oye en las calles de Boedo, la bailanta o el chat (léase: Fabián Casas, Cucurto o Alejandro López), se trata entonces de una vuelta atrás resuelta en un costumbrismo aggiornato sorprendentemente fácil y sorprendentemente ineficaz. Si lo que se pretende es leer una vuelta al realismo en la narrativa más vanguardista, en al que la fábula destruye, con toda evidencia, el verismo y el sentido (léase Aira, la lectura es decididamente errónea). Sí a la verosimilitud y el sentido, sí a la observación de la cotidaneidad burguesa en una trama rigurosamente calculada... (Contreras, 2002:6).

Vayamos por partes. Primero esa trama “rigurosamente calculada” solo podría leerse en *Vivir afuera* y *La experiencia sensible* de Fogwill, o podrían oficiar como arquetipos de la “cotidaneidad burguesa” astillada por reflexiones ontológicas y existenciales que Fogwill distribuye magistralmente en las tramas. Si bien es necesario distinguir líneas de fuga de esa estructura calculada en ambas novelas: las narraciones o los relatos en *Vivir afuera* y ese devenir que se palpa por lo bajo, por lo oculto en *La experiencia sensible*.

Por otro -dice-, también es erróneo buscar el realismo en el neocostumbrismo y la fuga del sentido. Es erróneo plantear una vuelta al realismo a partir de estos autores. De acuerdo. Aquí, entonces, tenemos un dilema. Si fuéramos estrictos y amplios a la vez “fracasaríamos” en el planteo de nuestra hipótesis: nuestra propuesta se tendría que materializar teniendo que negar permanentemente al realismo; como si con el péndulo “realista” con el cual recorreríamos los textos nos obliguen, casi a cada paso, agregar “glosas” y “salvedades”. Buscaríamos incluir lo que, indefectiblemente, estaría por fuera las ficciones de las poéticas realistas contemporáneas. No obstante, como decía Florencia Garramuño (2007:2) en su lectura de Zelerayán, Saer y Noll: “Se trata de un tipo de escritura que, a pesar de hacer evidente los restos de lo real que forman el material de sus exploraciones, se desprende violentamente de la pretensión de pintar una “realidad”

⁷⁵ En parte, pero desde otro tratamiento metodológico, es lo que nosotros también intentamos realizar.

completa regida por un principio de totalidad estructurante”. Nosotros podríamos incluir a Chefjec o Bizzio en esta nómina.

Proponemos, en este orden de cosas, una lectura mestiza. Una forma de acercarse al realismo notando la inestabilidad que el mismo concepto postulara. Y aquí nos parece pertinente la que recuerda Sandra Contreras: el realismo ha sido, desde su génesis, un campo de lucha y, precisamente, en ese campo de lucha estaría la problematización acerca del presente y del cómo narrar este presente, inestable, difuso, asediado por los *mass media* y de cómo lo literario se acerca a lo real.

2.2 Latencias del realismo

“...tal era, casi, el propósito de la novela, aunque uno adscriba cada vez más a la idea de que narrar no es más que un medio de llamar la atención, soltar un aliento y escucharse. Siempre el tema es la lengua, ese órgano anfibio que suele salir del cuerpo para gustar, explorar y significar, y que en las 'lenguas' latinas presta su nombre para referir al lenguaje, otra entidad que vive adentro y afuera.” (Fogwill)

Podríamos concordar con Graciela Speranza (2001) que, más allá de la eclosión de los parámetros estéticos y conceptuales del realismo en el siglo XIX, los dos movimientos teóricos que lo pusieron en el eje de todas las reyertas fueron el pensamiento marxista, primero, como su más acérrimo defensor, y el posestructuralismo, después, como su más terrible enemigo. De manera que el «realismo», como estética, como concepto, como posicionamiento en la red social, como recorte de las formas de visibilidad, quedó atrapado en una paradoja.

En una primera instancia, cayó bajo el yugo de la idea de una relación unívoca entre narración y realidad (algo que ya lo advertía Lukács (1966:11 y ss.) en su lectura de Lenin: no hay posibilidad alguna que el lenguaje “refleje” directamente a la realidad, sino que se trata de un movimiento en zigzag). De manera que la frase emblemática de Marx del *XVIII Brumario de Bonaparte*: “La filosofía no sólo debe interpretar la realidad, sino transformarla” se convirtió en apotegma, para decirlo de algún modo, de la literatura. La literatura al servicio de un “fin superior”, lo cual, como sabemos, tiene consecuencias “reductivistas” tanto estéticas como éticas, ya que lo torna un punto frágil de experimentación y lo lleva al callejón sin salida de las necesidades políticas de turno. Justamente, como ha dicho Marcelo Cohen(2003), “la desgracia del realismo es ir a la búsqueda de un sentido previo, sea el que sea”. Así, el ejercicio literario no sería búsqueda, experimentación, descubrimientos, o epifanías, etc., sino que el sentido estaría *ahí mismo*, sólo tendríamos que ir por

él⁷⁶. Un sentido que ya estuviera presente, latente, en la misma realidad y que la propia ejecución literaria no tendría más que descubrir, que consignar⁷⁷.

Por otro, el postestructuralismo minó con ironía, con desenfado voraz la creencia en otro mundo posible a través de un sistema narrativo⁷⁸, esto es, que el arte, en general, podría aspirar siquiera a cambiar el mundo. Desde principios del siglo XX no sólo la ficción literaria, sino distintas líneas lingüísticas, filosóficas⁷⁹ y semióticas no han dejado pasar oportunidad de demostrar que la relación directa que podría existir entre lenguaje y realidad o entre obra de arte y mundo es -sino una mera ilusión- un problema filosófico.

Más allá de concordar con esta tesis, de que contemporáneamente hablando ningún estudio literario serio pasaría por alto, es necesario remarcar en términos políticos su ligación con las derechas. En otro orden de cosas, vía las bases epistemológicas del postestructuralismo, el ejercicio literario se entregó sin dudarlos dos veces al parque de diversiones estético (cfr. Cohen, 2003). Aquí, entonces, estaría la segunda movilización en el campo del arte: puesto que lo real es imposible todo texto parte de un pensamiento común: convertir la negación de la realidad en rito (Fogwill). En el campo literario argentino, desde luego, esto tiene nombres propios: Macedonio, Borges, Cortázar, etc.⁸⁰.

No obstante, lo paradójico de esta situación es que, en las últimas décadas, a pesar de la intensidad del postestructuralismo como teoría y su visión *sui generis* de la sociedad, el retorno a lo real o las variaciones de la realidad –como apuntara Kohan- no ha dejado de plantearse dilemas estéticos en torno al arte y a sus vasos conectores con el mundo. Lo que parece llamar la atención de los críticos contemporáneos es esta tendencia, ese posible punto en común que tendrían las manifestaciones artísticas contemporáneas. Si nos dejásemos llevar por las dinámicas históricas -con cierta

76 Esta perspectiva, lo sabemos, tiene una larga tradición occidental. De hecho, podría pensarse como nodo clave el Renacimiento y su concepción de la representación. Grusinsky(2011:60) dice: “En Europa, bajo la influencia del modelo fonético, la escritura se consideraba como la calca de la palabra, y la pintura como la calca de la realidad visible, la captación fiel de las apariencias”. No sucedía lo mismo con la pintura mexicana que se proponía captar la estructura del universo y para la cual la concepción de la realidad era mucho más amplia y compleja porque estaba conectada con el cosmos. El signo mismo no era su calco sino la totalidad del universo en un lenguaje rigurosamente cifrado.

77 En este punto habría que tener en cuenta que, hacia el interior de esta postura, las concepciones del realismo no son homogéneas, sino problemáticas. Por ejemplo: Debate Lukács-Adorno, Lukács-Brecht.

78 No quisiera zanjar, rápidamente, la disputa a favor de un “antipost” ni menos aún adscribir a la tesis, hoy arcaica, de una literatura “comprometida”. Sin embargo, el juego por el juego mismo, el borramiento de lo social, la autonomía en sí sin ninguna conexión posible, sin fronteras como filtro del mundo, me parece no sólo reduccionista, sino vacía de contenido; vacua incluso para pensar la dinámica del ser en la cultura.

79 Recordemos, también el *giro lingüístico* operando como base epistemológica para las ciencias sociales.

80 Esta idea, vale decirlo, no sólo es interesante sino atrayente y lleva implícitas algunas consecuencias “neoliberales”. A ver. El romper con la noción de “compromiso” implica la negación de la ética y la política en toda obra de arte. De ahí se deducen dos cosas. Primero, que al fracturar sus lazos teóricos con la cultura de la cual emerge un objeto estético les brindarían la posibilidad “universal” de combinaciones. Lo cual, en cierta forma, es positivo, ya que se podría generar secuencias infinitas no subordinadas a momentos políticos específicos, pero, a la vez estas posibilidades se reducen a los objetos de consumo. Por otro lado, La obra de arte como *fast food*, como algo que debe ser consumido, sin mucho esfuerzo, en un tiempo escaso. La mercancía explota la noción de autor pero la maquilla, la esteriliza, y le otorga los parámetros de una gran industria.

superficiabilidad, no lo negamos- notaríamos los movimientos de sístole y diástole, de expansión y complejión, de acercamiento a cierto realismo (las conquistas de la realidad, como bien apuntara sus variantes Gombrich en su monumental obra *Historia del arte*) o hacia el geometrismo (lo abstracto) presentes en todos los procesos de semiosis artístico-culturales. Es decir, un cierto acercamiento al naturalismo o bien a las líneas fuga y la tendencia a la abstracción en determinadas épocas históricas⁸¹. Aunque tal vez, en más de una ocasión, deberíamos distinguir su convivencia, la dialéctica, la unión de los contrarios. Pero dejemos para otra ocasión esta reflexión.

En ese sentido, constatamos que acaso lo más complejo que tiene este retorno (eterno) sea su intrínseca relación con las gramáticas tecnoperceptivas y la industria cultural, ya sea directa o indirectamente. Esto es, mientras el tardo capitalismo se ha ocupado de disolver lo sólido en el aire, y sus nuevas tecnologías erosionan -como decíamos en la introducción- el principio de realidad; y de que, al parecer, las redes sociales plantean una dinámica que tiende a borrar las relaciones materiales del sujeto⁸², etcétera, el arte insistentemente ha vuelto a poner carnadura al cuerpo, al hombre, al ser. Aunque más no sea para notar su superficie (Rejtman) o para resaltar su parodia y paranoia (López) o para disolver al personaje hasta hacerlo casi invisible (Bizzio, Casas). Esto se da incluso en la aparente paradoja de las narrativas *postautónomas*.

En efecto, dice Speranza (2001:57) -vía Barthes-, que amén de que las teorías nos hayan dejado un amplio manto de sospecha hacia la ingenuidad en la representación de la realidad, es decir, “la inadecuación esencial de los lenguajes a lo real”, el arte siempre ha “creído sensato lo imposible”. Siempre ha jugado sus cartas de tarot desde fuentes insospechadas; desde una sostenida búsqueda por captar aquello que gira en torno a situaciones, a visiones que, desde nuestro mundo humano (demasiado humano) parecen condenadas al fracaso efectivista de un arte de mercado.

Ahora bien, a este punto queríamos llegar: al campo de la crítica. Al universo del discurso que establece los parámetros para *leer* las ficciones del presente. De hecho, a veces la lectura de ciertas problemáticas contemporáneas nos brinda la sensación de encontrarnos frente a un cuadro «impresionista». Es decir, mientras más cerca estamos del cuadro, vemos menos. Tenemos que tomar distancia para que unas siluetas, un escenario, los juegos entre luces y sombras cobren dimensiones.

81 Conviene recordar que Arnold Hauser, cuando estudia el arte Rupestre señalaba dos períodos históricos del arte que, según su perspectiva, eran la piedra de toque de todo el arte posterior: el paleolítico y el neolítico, en consecuencia, el naturalismo y el geometrismo. Y, agregaba una hipótesis un tanto arriesgada: estas dos tendencias se conservarían siempre en la historia de la humanidad, guiarían los devenires estéticos en cada momento histórico. Si recorremos también el libro de Gombrich *La historia del arte*, veremos como el mismo nos lleva hacia una dimensión en las que podemos ir distinguiendo, paso a paso, las diferentes conquistas de la realidad a través del arte (sobre todo de la pintura). Desde el descubrimiento del escorzo -pasando por el Renacimiento y el Barroco- hasta el realismo del siglo XIX.

82 Una de las grandes paradojas contemporáneas podría ser, tal vez, la del sujeto. Rastrearlo en la literatura en torno al realismo podría resultar, a futuro, un interesante trabajo de investigación.

Esto supone, por un lado, que cuando nos ocupamos de objetos estéticos ya consolidados por la crítica e, inclusive, trazados desde lecturas canónicas y legitimados en base a modalidades editoriales de abordaje nos otorgarían “seguridades” de interpretación⁸³, lo que de ninguna manera quiere decir que las lecturas se fijarían a las estructuras de los relatos, sino que variarían en el eje diacrónico de acuerdo con los horizontes de expectativas y los contextos socioculturales con los cuales leemos las obras. No ocurre así con los textos artísticos contemporáneos. La inestabilidad, lo difuso de algunas temáticas, y la polémica forman parte de las operaciones de lectura que detectan un campo fricciones, de tensiones, entre actores y sujetos de arte. De hecho,

...la relectura de las reglas del arte nos recordaba también que la literatura moderna definió un campo autónomo precisamente en la batalla por el realismo, y ese simple recordatorio podría ser de utilidad para advertir, en nuestros debates sobre la convivencia de relativizar o la impertinencia de extender la categoría de realismo, que la amplitud del término seguramente proviene de su recubrimiento con el concepto mismo de literatura. De lo que podríamos derivar entonces, una vez más, que el realismo podrá ser objeto de redefinición mientras sigamos actuando dentro del campo literario, que la pregunta por el realismo seguirá siendo legítima mientras lo sea la pregunta por la literatura (Contreras, 2013:8).

Concordamos, en algunos puntos, con la opinión de Contreras. Sobre todo en ese campo autónomo generado en la base a las reyertas por la configuración del campo literario. ¿Qué hay de ese “recubrimiento” que obliga siempre a redefinir lo literario? ¿Qué hay de esas fricciones que -permítasenos la cacofonía- que la ficciones sostienen con el mundo? ¿Tiene que ver con el mercado?, ¿intentamos, con cada trabajo, postular la realidad mientras que esta aparece en cada ocasión más lejana?, etc. Sin embargo, de lo que no estamos muy seguros es de su última apreciación. No creemos que literatura y mundo podrían escindirse así, sin más; que preguntarnos por el campo literario no incluya una pregunta acerca las problemáticas existenciales u ontológicas. En definitiva, los vasos conectores que ligan lo literario al mundo, no sólo porque los mundos posibles (Dólezal o Lukács) o propios (Eco) nos muestra permanentemente las distancias, las diferencias, las particularidades de aquellos con la base de lo real, sino también porque se construyen y se refiuran a partir de las marcas socioculturales.

Ahora bien, más allá de lo dicho, a veces, las lecturas que realizan los críticos contemporáneos también podría dirimirse en una *disputa generacional*. Lo que queremos decir es que si leemos

83 Desde luego que estamos dramatizando. Un objeto estético, pongamos por caso, inicios del siglo XX, podría presentar una serie infinita de problemas. A menudo, los trabajos monográficos y las ponencias en congresos siguen estas líneas; tienden a cristalizar tratamientos y lecturas: la reproducción de grandes problemáticas canonizadas por la crítica. Las guías y las brújulas para recórrelo marcarían, desde luego, modalidades de operar sobre los mismos.

gran parte de la crítica literaria del presente, los autores éditos, consolidados en las academias (Contreras, Speranza, Sarlo, etc.) tienden hacia una operación crítica de textos “clásicos” o avalados en el mercado editorial; ejecutando, en algunas oportunidades, nuevas formas de leerlos y otras subrayando su especificidad, su pertinencia. Dicho de otro modo, parten de textos que, en el campo intelectual (Aira, Fogwill, Piglia, Saer, Chefjec, etc.) ya tienen una tradición lectora y nadie, o casi nadie, se atrevería a hablar de ellos con desdén más allá de que sean o no de su agrado.

En cambio, los escritores jóvenes y algunos otros—véase el caso de Elsa Drucaroff y Carolina Rolle—, aquellos que recién inician sus caminos en la publicación pero que tienen una participación activa en blogs, facebook, en editoriales independientes, seminarios, entre otros, están más cercanos a una celebración de una literatura de la mixtura, de la mezcla, de metodologías que no desdeñan territorios de indagación estética que rozan tal vez, temáticas, dispositivos y lugares en los que generaciones anteriores no osarían meterse (la bailanta, el rock, el barrio y el chat para seguir con la numeración de Speranza). Así, dos escritores jóvenes, Lauterau y Diapola (2012:14) dicen, por ejemplo: “La escritura del después debe perder sus propios miedos. El miedo a los noventa... el miedo a decir siempre lo mismo. El miedo a lo cursi y el miedo al amor que -como los noventa fueron bien narcisistas- el miedo al Yo.”

Lo cual comprueba la observación que, al respecto del realismo señalara Sandra Contreras (2013:8): “el realismo desde su génesis, [es] un campo de batalla”. En efecto, si sustraemos la mayoría de las lecturas de sus postulados y vamos casi a su punto más despojado de carnadura teórica, veremos una red de filiaciones del gusto, una delimitación del campo en la cual, aquello que un poco socarronamente Josefina Ludmer denominara literaturas *postautónomas* quedaría de lado. Los críticos con trayectorias reconocidas marcan, trazan, delimitan y sancionan. Por tanto, resulta pertinente la reflexión de Nancy Fernández:

...la desolación, la irritación o el “fastidio” que hoy manifiestan algunos críticos, quizá tenga que ver con que el arte de ahora no se desprende ni de la visión de una praxis vital racionalmente organizada ni de la fuerza revolucionaria que desafía la organización básica de la sociedad. (...) Como el lenguaje constituye a los sujetos (y no a la inversa) la relación es siempre social y moldea los términos de aquellos modos de hacer o de los esquemas de acción donde el sujeto autor es el pase; allí, las nociones de “cultura popular”, de marginalidades y consumo nos prestan el espacio de una nueva indagación en torno a la prácticas de lo cotidiano. En ese terreno podemos pensar en los intereses y desvelos de los espectadores, transfigurados y condensados en show televisivo (Fernández, 2007: 6-7).

En otras palabras las escrituras del presente operarían en una micropolítica; en una forma particular

de lo *menor*, de hacer valer lo colectivo y lo político en otro orden de cosas; de las luces de lo cotidiano devenidas germen existencial; de las superficies brillantes de los objetos de consumo, la abrumadora invasión de las marcas en el mundo global (cfr. Klein, 2010) y, de los márgenes difusos de los dispositivos estéticos del borde y de la cultura popular⁸⁴.

A la vez, estas indagaciones que se deslizan de las “tramas calculadas” lanzarían la pregunta por la literatura sí, pero no en sí misma. No sólo el puro juego literario, sino que, desde nuestro punto de vista, lo que enriquece la pregunta es ese espacio de línea *rizomática* que liga a los productos culturales con la vida; esa zona de vecindad de la literatura que no es ni neurosis ni vivencia sino desplazamiento: singular y universal al mismo tiempo. La abducción es importante, en tanto y en cuanto, planteemos la dimensión filosófica que proponen estos textos. Es decir, que nos llevan a preguntarnos por la red social que involucra a los actores, los narradores, los sujetos literarios en un denso tamiz cultural.

Pensemos, siguiendo estos razonamientos, en algunas líneas de nuestro corpus. En efecto, leer a *Vivir afuera*, de Fogwill, implica reconocer las estructuras narrativas que sostienen las problemáticas sociales emergentes: el Amia, el Sida o la droga, las operaciones de los Evangélicos pero también el arte de narrar, de contar -queremos decir la narración como referencia pero también como conjetura, como posible. Esa fina membrana que despliega sentidos cuando el dialogismo interior o la conversación tejen mundos posibles. En *Ocio*, de Casas, la «nada» misma como marca existencial; ¿existir, ser? ¿para qué? O bien la épica de la juventud «eterna» en *Los lemmings y otros* al lado de un relato televisivo que no deja nada librado a la imaginación “El día que lo vieron en la tele” o el anticipo de ese borrón antes de tiempo por las “Malvinas, la dictadura y el sida” de aquellos que pelearon tan bien junto a Andrés Stella. En varios textos de Oyola, *Santería/Sacrificio*, la villa de Jabuti o Puerto Apache y los noventa ilustrados por el rock gangoso de Los Piojos y la balacera sempiterna mientas santos y adivinaciones se despliegan sobre una mesa precaria de navidad al son de La Renga. Pasen y vean señores.

84 En Fogwill los lindes de Buenos Aires, en Oyola la Villa y la creencia, la adivinación.

2.3 Elasticidad, transformación y pliegue

“Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo.” (Borges)

En este estado de cosas, hacernos eco de una corriente tan asentada críticamente, tan debatida, tan sostenida en distintos trabajos académicos no es tarea menor pues podemos perdernos en la maraña de concepciones, autores, tratamientos y metodologías. Incluso hasta, si somos un poco más minuciosos, constatar que esta forma de *leer* el realismo en autores contemporáneos tiene también listas de exclusiones; modalidades de reordenamientos del “canon” y delimitaciones del campo intelectual, en suma, gustos y preferencias (una relectura de *La distinción* con matices de la *Gramatología* de Derrida). Así, el realismo contemporáneo ante la mirada de Sandra Contreras, Graciela Speranza, Martín Kohan no deja de tener, como vimos, un tazado, un recorte.

Por otro lado, el uso y el abuso de la crítica contemporánea, a caballo del auge de las manifestaciones artísticas que operan con lo real, como bien nos lo explican Dalmaroni (2002), Contreras (2006-7) y Kohan (2005) debería ser revisado a la luz de la reflexión. El retorno de lo real, evidentemente, no soslaya sino que manifiesta una serie de preguntas y de inquietudes que van desde su indiscriminación e impertinencia hasta sus formas y modos inéditos de operaciones. Visto así, de manera esquemática, oscilarían entre una búsqueda de ajuste de cuentas con el género realista o con su ligación a la vanguardia (cfr. Horne, 2011). No obstante, retornar implica *volver siendo otro*, transformado -como Ulises-. Esa otredad que vuelve, ese viajero que trae a otro vistiendo el antiguo cuerpo nunca es igual a sí mismo. En esa tenue semejanza se traza un abismo.

Para empezar a desandar la madeja de las distintas posturas contemporáneas acerca del realismo conviene comenzar por releer la “polémica” acerca de los “alcances” de las ficciones del presente

que dos críticos, Sandra Contreras y Martín Kohan, han sostenido con respecto a la relectura de Lukács y la serie literaria del realismo. El texto de Kohan busca un sesgo, una bifurcación de las concepciones demasiado simplistas que ubicarían a Lukács bajo el mote de la “teoría del reflejo” o “el partidismo” a ultranza con el socialismo; partidismo que emborrona lo literario en favor de un régimen político puesto que un tratamiento erróneo de la teoría de Lukács ha derivado en una “celebración” sumamente apresurada.

Para realizar esta lectura Kohan opone Lukács a Brecht. De esta suerte, dice, “Brecht se muestra, (...), más amplio y más elástico: todas las formas literarias pueden, desde su punto de vista y desde la categoría fundamental de refuncionalización, emplearse en favor del realismo....” (Kohan, 2005:3). Desde este punto de vista el realismo se expande y no responde al tratamiento estético ni al género sino que establece como punto, como eje, como línea de partida, vale decir, hacia la realidad misma. O bien, para decirlo de otra manera, a los procedimientos de verosimilitud tienen como única base lo real.

Cabe preguntarse: ¿qué es la realidad entonces?, o ¿cómo podremos decir esta ficción se acerca más a la realidad que otra si variarían los modos de representación de la realidad? O ¿si aquellos que nos parece, hoy, que representa lo más fiel posible al mundo en el que vivimos, conforme pase el tiempo, no perderán todo asidero a lo real? Dicho sea de paso, esta propuesta no se aleja demasiado a lo que Barthes (2004:), en el clásico texto “El efecto de lo real” ha manifestado. Que la representación artística de la realidad está estructurada en base a un sistema de representación y que este sistema depende en cierta forma de signos culturales.

De cualquier manera, vemos que, en esa apuesta, el campo en el cual ubicaríamos al realismo puede ser tan amplio que dependerá de una cadena argumental para sostenerse a sí mismo ya que no habrían parámetros formales para clasificarlo y, además, tiende a ser cercano a la distinción, al gusto. De hecho, “Mientras Brecht pretende sostener una verificación del realismo a través de una relación directa con la realidad a reflejar, Lukács está mejor dispuesto para advertir que, aun en el realismo, lo que hay de por medio es un determinado sistema de representación, esto es, la mediación de ciertas formas...” (Kohan, 2005:3). En efecto, una medianía semiótica, un espacio *entre* los textos de la cultura. No se trata de una relación directa sino de un entramado, de un rizoma de conexiones posibles, pero ya estamos, nos parece, adelantando algunas lecturas.

La aguda mirada de Sandra Contreras con respecto a las reflexiones de Kohan se traman a partir de este punto. Lo que Kohan pone sobre el tapete ya lo pudimos distinguir sin demasiado esfuerzo. Ahora, aquí es dónde la interpretación de este escritor se recorta y restringe la posición de Lukács desde dos lugares. Primero,

Lo que le preocupa a Kohan, sin embargo, no es tanto que por esa amplitud puedan

entrar en el canon realista Kafka, Joyce o Beckett, sino que hoy podamos aprovecharnos de ella e incurramos en el riesgo de una “celebración demasiado pronta de una vuelta al realismo”, cuando de lo que se trata, en todo caso, es de una “vuelta a la realidad”... (Contreras, 2006:2)

No volvemos al realismo, no sólo tal vez, porque es imposible que algo vuelva igual a sí mismo después de más de un siglo, cosa extraña y paradójica, sino tampoco volvemos al género o a los principios y axiomas del género en sí porque el género pertenece a una tradición escrituraria proveniente de Europa. El género ya está modificado en su misma genética mestiza. Retornamos a la realidad pero como si no mediaran moldes para acercarnos a ella, como si no hubieran formatos o premisas (solemos llamarla tradición) para operar con ella.

Abramos un paréntesis aquí. Primero, si mal no recuerdo, Bajtin en “El problema de los géneros discursivos” proponía el principio de que los moldes a través de los cuales nos movemos por el lenguaje no se puede pensar sin géneros discursivos. Pero estos géneros son algo orgánico, no fijo, se transforman en cada instancia comunicativa. Discutir si este texto es más o menos realista que otro es de por sí el reencuentro con un neoclasicismo que no nos cuadra en absoluto en los albores del siglo XXI. De la misma manera, como señalaba Borges en “El escritor argentino y la tradición” el uso del lenguaje, en los payadores es comprensible más allá de las fronteras culturales. En cambio, en la búsqueda de la exuberancia del color local, de los escritores “cultos” hacían prácticamente ilegible el texto sin un diccionario a mano.

Segundo, “...ese parámetro lukácsiano es, para Kohan, básicamente, 'la justeza promedial' que se resuelve en 'lo típico' y cuyo horizonte es siempre social...” (Contreras, 2006:3). Tenemos, entonces, la justeza con respecto a la categoría estética de realismo (el documento social, etc.), y, a la vez, el promedio y el horizonte indefectiblemente social.

Estos son los puntos flojos de la propuesta de Kohan que Contreras pondrá en cuestión a partir de la relectura que realiza Analía Capdevilla acerca de Arlt. Desde su ángulo de visión, sería necesario repensar desde qué lugar, desde qué momento histórico componer la serie literaria del realismo argentino. Pues, por un lado, si todo se resuelve en lo promedial, la propuesta estaría en contraposición al hecho de que si cambia el mundo es lógico que cambien los modos de su representación. Por tanto, armar una serie a partir de Gálvez tendría cierta orientación estética ideológica. Marcaría el comienzo del realismo a partir de un cierto costumbrismo. Asimismo, como vimos, Lukács de ningún modo habla de “ese” aggiornamento al promedio.

La cuestión, entiendo, reside en dónde queremos situar la tradición realista de la serie argentina, mejor dicho: su momento clásico. Si en los sistemas de

representación fundados en términos perceptivos y en la ambición ingenua de imitar y representar la realidad. O si en la invención de formas que transforman, transfiguran, en su naturaleza misma, el fundamente de la percepción (Contreras, 2006:5).

De hecho, desde este punto parte la propuesta de Contreras (2006:6), siguiendo las reflexiones de Speranza acerca de Muslip y Rejtman. Esto es, si el realismo o los nuevos realismos no marcan una nueva modalidad en la mirada. Una manera de mirar que linda con la desafección. Esto entraña dos posibles caminos. Uno: los nuevos realismos no tienen nada que ver con los estilos enfáticos, sino se trata de un estilo que busca contener la narración. Dos: (lo cual le parece a Contreras más proteico) el problema no sólo está en el modo de representación sino en la problematización misma de la noción de lo real. Así, la posición de Lukács sigue siendo pertinente, sigue dando sus frutos:

...el dogma de un conjunto invariable de procedimientos, la idea de que el gran realista es aquel que capta las fuerzas latentes de una sociedad y las expresa a través de la invención de una forma que crea sus propios paradigmas sigue siendo una herramienta útil para situar nuestra exigencia crítica: definir el realismo según lo inventa, cada vez, un escritor (Contreras, 2013:7).

Entonces, es necesario ajustar cuentas no sólo con el género en sí sino con el territorio en el que el campo se constituye como tensión con modos de ver y recortar lo sensible. Por tanto,

Arte y vida hoy implica volver a pensar en el contexto cultural pertinente, las categorías de tradición y vanguardia; también en motivos, materiales y medios de producción que involucran incluso circuitos y formaciones, grupos, concursos y certámenes, instituciones, mercado, editoriales. Desde un marco histórico que incluye y lo que deja el menemismo y la desocupación; más que una cosmética social que encubre el vacío del consumo (la presencia de las marcas publicitarias en la escritura por ejemplo) y el peligro de la violencia, la escritura contemporánea vuelva a preguntarse por las categorías del factor social y autonomía (por el alcance y posibilidad y condición de las mismas) (Fernández, 5:2007).

Y en esta apuesta estaría, como anticipáramos en la introducción, la selección del corpus. En una zona indeterminada, en permanente tensión entre el campo realista de las últimas décadas, y los mapas e itinerarios propuestos para repensar lo real. Una cartografía múltiple que pretende, con sus consabidas limitaciones, dar cuenta del complejo universo de signos entre el texto y el mundo.

2.4 Configurando realismos aquí y ahora

Si, como dice Serge Grusinsky (2010:60), en la tradición de la representación de la cultura occidental, sobre todo en Europa, bajo el modelo fonético se consideraba tanto a la escritura (la palabra) como a la pintura como la “calca” de la realidad visible; una suerte de estrategia para captar fielmente el mundo y sus apariencias. Entonces, podemos decir sin demasiadas reticencias, que lo que las ficciones literarias se proponen -aún desde los albores del siglo XX y desde intentos aislados en épocas precedentes- es inestabilizar esta relación, fracturarla en su misma raíz. Provocar un desplazamiento en la matriz narrativa, la cual coincide con la autonomía del campo literario y los pilares del realismo clásico. Inclusive si hoy en día volvemos a preocuparnos por la realidad lo hacemos desde un complejo territorio de *sospecha*, desde una abrumadora zona de quiebre⁸⁵. Una

85 Como sabemos, la narrativa de los siglos XVIII y XIX se caracterizó por su mayor acercamiento a la realidad cotidiana, por su aspiración a reproducirla en sus mínimos detalles. Las vanguardias representaron un quiebre importante con esta concepción artística, en ellas es intrínseco el valor creativo del lenguaje, más allá de la realidad objetiva. En efecto, como dice Jaime Rest (2002:25), “sólo pareció subsistir lo que cada individuo percibe en forma directa e inmediata como ámbito de su universo privado...”.

tarea no menor consistiría en analizar las mutaciones que, en la serie literaria argentina, se producen a partir de ese punto, pero estaríamos hablando de otra tesis.

Ha corrido mucha agua debajo del puente, así que *Los tiempos han cambiado, cambiado han los tiempos*⁸⁶. Tanto es así que a veces, sin ahondar en cuestiones teóricas o metafísicas celebramos el advenimiento de lo real al arte. De hecho, los críticos que hemos tenido la posibilidad de recorrer y/o, por lo menos, leer, erigen sus pilares y/o arsenales teórico-terminológicos sobre una suerte de nuevos-realismos: 'realismo idiota' (Speranza-Rosset), 'realismo sensible', 'realismo inseguro/Abarcador' (Cohen), 'realismo atorrante' (Camblong), 'realismo hipotético' (Sarlo), 'realismo sucio' (Cucurto), 'realismo delirante' (Laiseca), etc. Todas terminologías pertinentes e importantes al momento de repensar el realismo y su transformación en el eje diacrónico, sin dudas. Quizás el punto común, o el acuerdo de las variadas nomenclaturas, se establecen desde la concepción de una política literaria desrealizadora que ejecuta una torsión sobre la mimesis, dando cuenta a cada paso que la realidad no puede ser representada (Sarlo 2007:457). Esbozando una cartografía múltiple que toca las materias sensibles del ser y la "realidad"⁸⁷.

Podría pensarse, incluso que los autores contemporáneos trabajan sobre efectos de lo real aprovechando formas estéticas concebidas en las vanguardias⁸⁸. Líneas de fuga, desterritorializaciones de las estructuras binarias y tradicionales del saber-hacer. De hecho, si decimos, junto a Ernest Fischer (2004:71) que "No sólo lo inmediatamente aprehensible sino también lo no comprensible, el sueño, la visión, ...forman parte de la realidad. No sólo el mundo existente independientemente de nosotros, sino también las asociaciones producidas por nuestra fantasía", lo que en verdad queremos decir es que es dado pensar que la cuestión artística se enriquece con aportes que no necesariamente abrevan en la fuente de la justeza promedial. Sí, claro, el concepto se elastiza de un modo tal que no tenemos posibilidades de fijarlo en ciertas coordenadas, pero tal vez sería necesario correr algunos riesgos.

Anacrónico y vapuleado, adjetivado o ejecutado en relación a otros conceptos, el término realismo

86 Fogwill en "Memorias de paso" en *Restos diurnos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

87 Estos caminos transitados por la crítica tampoco son demasiado nuevos. No indican la configuración de un nuevo paradigma –aunque se sustente en ello-. Desde que los sofistas plantearon el dilema del discurso en la construcción de argumentos –pese a cristalizaciones y la relación intrínseca entre grafía y representación en el Renacimiento- nada ha vuelto a ser lo mismo. Sabemos por distintos textos que tratan la problemática, la inquina que desarrolla Platón acerca de los sofistas. Sin embargo, como han acordado la mayoría de los estudiosos, su inquina se vuelve más bien admiración, ya que ataca a la parte monetaria, al lucro y a la relativización de los valores tradicionales de la sociedad griega, y no sobre su particular visión del discurso. Es decir, hay en Platón más admiración que desprecio, puesto que se trata de contendientes con los cuales se puede discutir y discurrir de igual a igual.

88 Recordemos, como al pasar, la noción de vanguardia. Ella misma es un campo de batalla en relación al arte burgués, al arte elevado –*épater le bourgeois*-. Las vanguardias lo hacen buscando nuevas formas de percibir la realidad, el mundo y se opone a la complacencia de los objetos de distinción. Es un momento clave en la historia del arte porque el arte mismo se distancia del gran público. De hecho, Portantiero (2011) señala que es la ruptura de la ligación arte-pueblo (no sé si estamos tan seguros de esta afirmación, creo que el proceso se gesta de mucho tiempo atrás y que la ruptura de arte gran público es consustancial a al misma noción de modernidad) es la base de las vanguardias artísticas.

parece no haber perdido vigencia. Parece subirse a caballo de cualquier polémica de turno o ser el hilo conductor de las manifestaciones estéticas de las últimas décadas, lo cual, indefectiblemente, resalta su necesaria problematización. Pensamos que la noción de realismo ha tenido un camino sinuoso en la historia de la humanidad, esto se debería, fundamentalmente, a que, desde nuestro punto de vista el realismo es un concepto no sólo artístico, perteneciente a una determinada época, sino más bien filosófico, ya que detenta los modos de conocer la realidad.

Jackobson (2004:33), en un texto clásico se preguntaba, justamente, si entendemos por realismo la vinculación del concepto con un determinado movimiento estético surgido en el siglo XIX, para lo cual siempre, tomando como parámetro éste, estaremos leyendo las líneas de lo que le sobra o le falta a las producciones contemporáneas con respecto a aquél. O bien si vemos acaso el realismo según lo recrea cada autor, la variabilidad de la representación de la realidad en el eje diacrónico dependería de otros modos de abordaje (es ésta una propuesta que tiene cierta analogía con a la de Contreras vía Lukács como vimos en el apartado anterior).

A partir de lo señalado, sería necesario mencionar dos cuestiones. Primero, desde nuestro punto de vista habría más bien continuidad dialéctica (hombre-mundo-discurso-arte). Desde nuestra perspectiva semiótica habría, como bien lo ha manifestado Peirce, una suerte contigüidad entre texto y mundo, ya que vivimos en el universo de los signos. No un adentro y un afuera, no algo puramente psíquico ni exclusivamente material, sino una medianía semiótica que nos permite fluir entre signos. Una suerte de espacio intersticial en el que las cosas devienen sensibles (cfr. Coccia, 2012:9). Somos después de todo y más allá de todo cuerpos sensibles.

Vida sensible no es sólo que la sensación despierta en nosotros. Es el modo en que nos damos al mundo, la forma en la que somos *en el mundo* (para nosotros mismos y para los demás) y, a la vez, el medio en el que el mundo se hace cognoscible, factible y vivible para nosotros. Sólo en la vida sensible se da el mundo, y sólo como vida sensible somos en el mundo (Coccia, 2012:10)⁸⁹.

Las cifras identitarias, las sensaciones, las percepciones, las lecturas atraviesan la densa membrana de los signos y abren el juego a ficciones que realizan variaciones, discontinuidades y nuevos tratamientos de lo real. En este sentido, no hablamos de una vuelta al realismo ni de una problemática de rupturas de parámetros clásicos. Señalamos, más bien, la dimensión filosófica de los textos de Fogwill, Casas y Oyola, en los que los signos culturales trazan zonas de opacidad,

89 “El cuidado de sí y del mundo no es una actividad inmaterial o contemplativa, y tampoco “práctica” o acción; esta se resuelve en una ininterrumpida actividad de producción de realidades sensibles. Lo sensible constituye la materia de todo lo que creamos y producimos: no sólo de nuestras palabras sino de todo el tejido de las cosas en las que se objetivan nuestra voluntad, nuestra inteligencia, los eso más violentos, las imaginaciones más diversas (Coccia, 2011:10).”

devenires e indicializan ciertas huellas semióticas para repensar lo real.

Segundo, creemos que se trata de pensar al realismo como un rizoma y no establecer una disociación entre estrategias estéticas -por un lado (divergencias en las modalidades de representación)- mundo o la realidad -por otro-. El problema estribaría en cómo estableceríamos esa ligación.

Por tanto, es dado sostener que el realismo de los autores contemporáneos se ubica en una zona «fronteriza». No busca, como el realismo clásico, la reproducción de la realidad en sus más mínimos detalles, sino acaso todo lo contrario: sostenerse el mayor tiempo posible sobre la abducción, y así, sin clausurar el sentido, reinscribirlo, de múltiples maneras, sin resolverlo nunca, sin petrificarlo⁹⁰. En efecto, se trata de concebir que

La existencia de lo sensible tampoco coincide a la percepción con la existencia del mundo y de las cosas. Si los interminables debates sobre la posibilidad de deducir la existencia de lo real a partir de la sensación ocuparon a la filosofía durante tantos siglos es porque las cosas no son de por sí perceptibles. Necesitan devenir perceptibles. Si lo sensible no coincide con lo real, es también porque lo real y el mundo como tal no son de por sí sensibles, sino que necesitan *devenir sensibles* (Coccia, 2011:21).

En esa «no» coincidencia total, cabal, radican las problemáticas filosóficas del arte y no sólo las de un género determinado en cuanto a tal. En esa imposibilidad se trazarían, desde nuestro modo de ver, las problemáticas del realismo en los autores contemporáneos y abre, al mismo tiempo, un sinfín de interrogantes a resolver.

Todo lo dicho hasta aquí implica que aceptaríamos dos cosas. La primera de ellas es que arte y realidad no son dos categorías que puedan delimitarse nítidamente. Habría más bien una frontera, una zona semiótica de traducción (cfr. Lotman, 1996:25). La segunda sería que la noción de género sufriría un desplazamiento. Es imposible pensar las ficciones contemporáneas estrictamente relacionadas a un género determinado (cfr. Fernández, 2007). Este punto estaría vinculado a una noción que recorre todas las problemáticas de análisis, de crítica y de reflexión: la clásica propuesta de Garaudy: la realidad no es definible o, lo que vendría a ser lo mismo, la realidad padece de una constante inestabilidad ya que nos es ajena a la ideología y al poder que se entreteje en cada uno de sus puntos (Fischer, 2004:36). Portantiero (2011:58) dirá, en otro orden de cosas, que el realismo se nutre con los elementos históricos de su época y sólo puede ser sopesado a la luz de esos elementos

⁹⁰ Dice Graciela Speranza: “Muy lejos de la ambición realista clásica de reflejar la realidad objetiva plasmando caracteres típicos en circunstancias típicas. Un cambio escala, ya se amplificando un espacio y una anécdota, minimizándolas, o comunicando ambas perspectivas en un espacio y una anécdota complejos, facetados” (Speranza, 2001:61).

históricos que le dieron forma. Entonces, de qué “tipo” realidad estamos hablando es la cuestión. Tercero, lo dicho hasta aquí nos lleva al territorio *político* en el que la literatura encarna en el mundo. La literatura como una interminable sucesión de líneas culturales que cruzan el mundo y lo mundano y ejercen de este modo nuevas iluminaciones sobre lo cotidiano: subrayan las asimetrías del poder, se materializan sobre la bruma significativa, y plantean, por tanto, formas dialógicas con la realidad. La literatura es política, como dijo Rancière (cfr. 2011:7-8), no porque posea una conexión directa con el referente político, es más, hace tiempo que la estética ha renunciado siquiera pensar el radicalismo artístico, esto es, la capacidad de transformación de la realidad social a partir de una propuesta estética, sino más bien como un recorte, como una postura.

...la constitución, a la vez material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacios que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio (Rancière, 2011:33).

Que suscita, podríamos completar, cierto extrañamiento pero no para falsear la realidad sino para complejizarla⁹¹. La literatura es política porque dispone nuevas formas de ver, nuevas formas de percibir y de operar con lo sensible. Esto nos permitiría desplazar nuestra reflexiones de la teorización mimética, en la búsqueda del referente en la ficción (cfr. Dólezal, 1979).

Las sustituye por la afirmación de un arte devenido modesto, no solamente en cuanto a su capacidad de transformar el mundo, sino también cuanto a la afirmación de la singularidad de sus objetos. Este arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos de las imágenes que forman el mundo común ya dado... (...) Esas microsituaciones, apenas distinguibles de aquellas de la vida cotidiana y presentadas de un modo más irónico y lúdico que crítico y denunciante, apuntan a recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos (Rancière 2011:30).

Barthes (2011:98) dirá, en otro esquema reflexivo que “la libertad” en términos literarios no coincide con la persona civil” ni del compromiso político del escritor sino más bien en el

91 “Esta radicalidad del arte es, por lo tanto, una potencia singular de presencia, una aparición e inscripción, que rompe con lo ordinario de la experiencia.” (Rancière, 2015:28).

desplazamiento de la lengua. El lenguaje, en ese bello texto que abre la *Lección inaugural* consiste en engañar saludablemente a la lengua. La inscripción de lo real operaría así en un corrimiento de lo que comúnmente aceptamos como referente. Esto nos recuerda a la especie de prólogo de Harum Faroki que decía, refiriéndose al film *Fuego inextinguible*, que si se muestra en carne viva toda la situación del napalm el espectador o lo mirará con indiferencia o correrá asustado a negar lo que ve. Lo sutil, el matiz, también son formas de hacer ver, son intensidades semióticas para mirar (invitados tácitamente) al mundo. Ya que “Como Diferencia, el Matiz está incesantemente en contraste, en lucha, con lo que lo rodea, lo oprime, aquello de lo que busca distinguirse mediante un salto vital...” (Barthes, 2005:89)⁹². Ahí, creemos, estarían las claves de lo real en el corpus que recorreremos a continuación.

92 La cita corresponde al siguiente texto: *La preparación de la novela* (1989).

Parte II: Poéticas del espacio

Capítulo 3

ALEGORÍA Y REALISMO

3.1.1 Algunas aproximaciones al concepto de alegoría

“Es, de hecho, peculiar del sádico el degradar su objeto para luego (o en virtud de la degradación misma) satisfacerlo.”

(Benjamin)

“Es tu voz un montón de ruinas...” (Bochatón)

“...toda forma y toda cosa que llega a existir fuera de su propio lugar deviene imagen.” (Coccia)

Sabemos que un ingreso al realismo a partir de la alegoría no es algo original -tal vez como sostienen Piglia y Borges, nada lo sea-. De hecho, el escritor brasileño Idelber Avelar establece un cruce entre la alegoría -a partir de Benjamin- y el psicoanálisis con el propósito de distinguir la presencia de lo fantasmal pasado en el presente. ¿Qué es lo fantasmal en el presente? Las sendas huellas que las dictaduras dejaron en países latinoamericanos (Drucaroff, 2011:28); el auge del neoliberalismo; las *manchas de aceite* de los dispositivos coloniales, etc.

Más allá de asumir esto, a nosotros nos interesa preguntarnos: ¿cuál es la relación posible entre lo alegórico y el realismo? ¿Qué puntos podrían enseñarnos el uso de la alegoría en el discurso literario para *leer* el presente? ¿De qué manera lo alegórico reflexiona holísticamente acerca de la sociedad? Al respecto, es dado postular, primero, algunas líneas de reflexión acerca de qué entendemos por alegoría. Podríamos comenzar este apartado casi *in media res*, sin demasiados preámbulos. Tomemos una cita de Hegel (1989:276-7)⁹³:

Friedrich von Schlegel, por ejemplo, afirmaba que en toda representación artística debe buscarse una alegoría. Lo simbólico o lo alegórico se entienden entonces en el sentido de que toda obra de arte y toda forma mitológica tienen como base un pensamiento general, el cual, resaltado por sí mismo, en su universalidad, debe ofrecer la explicación de lo que significa tal obra o tal representación.

Dicho de otro modo: “el texto literario se considera un texto simbólico, icónico, un texto con dos sentidos, lo que se refleja en la tendencia a leerlo como una parábola” (Domínguez Caparrós,

⁹³ Deberíamos aclarar que Hegel intenta realizar una clasificación de los períodos históricos del arte según edades. Habría una cierta progresión de su reflexión en la que el arte más perfecto o más esencial, en el que se unen sin restos una idea y una imagen es en el clasicismo. Lo alegórico, para Hegel, es casi como un ‘prearte’.

1993:129). Esa sensación de totalidad es, según este punto de vista, una suerte de *síntesis* ya que cada texto posee en sí mismo la potencialidad de una imagen general, de su representación total.

Sin embargo, podríamos objetar que el discurso literario ha intentado, cada vez que ha podido, operar a contracorriente de estos parámetros. Ha buscado resquebrajar esa tendencia a la clasificación, a la totalización. Inclusive, tal vez en las últimas décadas pueden leerse ficciones que apelan al fragmento, al cúmulo de impresiones inconexas -el último texto de Fabián Casas *Titanes del coco* (2015)⁹⁴; *El discurso vacío* (Levrero), *El árbol de De Saussure* (Libertella) (2000), etc.-. textos que no se organizan en torno a un hilo conductor, o, si lo hacen, éste es de lo más tenue. Hilos narrativos que parecen flashes, pedazos, impresiones. Textos, en definitiva, que han dejado en suspenso toda conclusión posible y un sentido totalitario que clausure, clasifique y por ende, encorsete el sentido.

Más allá de esto, no podríamos negar que las operaciones de lectura de los textos literarios ya añaden *per se* una lectura otra, una lectura por debajo de la letra la cual “revelaría” *a posteriori* una especie de sentido “latente”⁹⁵; que mostraría la “totalidad” de su representación. La cuestión estaría si pensamos desde lo general como único sentido posible o desde la pluralidad; desde la manifestación de una serie de metáforas que nos predisponen hacia la univocidad o desde las múltiples entradas posibles que esa suerte de *metáfora en movimiento* pone en escena. En otras palabras, si apostamos no por lo cristalizado sino por las intensidades semióticas que nos brindaría el despliegue de heterogeneidades (diría Deleuze), o sea desde la multiplicidad de conexiones socioculturales de todo texto.

No obstante, establecer coordenadas de lectura sobre un cierto orden alegórico ha sido –sigue siendo– una forma de clasificar los textos, una manera de “tratar” con lo alegórico, de coartarlo, de maniatarlo como mecanismo de interpretación, o, lo que viene a ser lo mismo, de ordenarlos en algunos estantes, de enrigidecer su estructura generando alguna(s) forma(s) de lectura(s) sedimentaria(s).

Precisamente, esa modalidad analítica de los textos artísticos fue virulentamente atacada por Susan Sontag. En el clásico *Contra la interpretación* plantea una lectura amorosa, *erótica*⁹⁶, que se

94 No estaría de más recordar el clásico *Manhattan transfer* de John Dos Passos o *Gato Negro* de Kurt Vonegut o en la fantástica *Botánica del caos* de Ana María Shúa como paradigmas de la fragmentariedad. En efecto, como opina Sol Fariña acerca de *Los lemmings y otros* de Casas: “cada cuento está compuesto por diferentes fragmentos y, a la vez, cada cuento es un fragmento del libro, como situado fuera de una unidad funcional” (Fariña en Drucaroff, 2014:289). O bien, Sergio Chefjec dice: “La literatura se ha convertido desde hace décadas en algo oscuro e imprevisible, que rechaza las interpretaciones generales y tiende a construir sentidos parciales a partir de unidades fragmentarias (unidades, vale la pena aclarar, no en el sentido estructural sino más bien semántico)”. Habría que preguntarse, hasta que punto esos sentidos fragmentarios son totalidades en sí mismos y permiten trazar lecturas alegóricas para repensar lo real.

95 Agamben, justamente, discute esa modalidad de interpretación: “Con su gesto, inaugura una hendidura del lenguaje que tendrá una larga descendencia metafísica: por una parte el discurso simbólico y por términos impropios de la Esfinge, cuya esencia es un cifrar y un esconder, y por la otra el discurso claro y por términos propios de Edipo, que es un expresar o un descifrar. Edipo aparece pues en nuestra cultura como el <<héroe civilizador>>...” (Agamben, 2001:234).

96 Recordemos que esta posición se conecta con la concepción de lectura de Barthes. Primero, Con el placer que genera

despegue de esos sentidos dados de antemano, que se desentienda de la concepción de los textos como “mera alegoría”. Según Sontag, “la obra de Kafka ha estado sujeta a un 'masivo secuestro' por parte, al menos, de tres ejércitos de intérpretes: quienes la leen como alegoría social, quienes la leen como alegoría psicoanalítica, y quienes la leen como alegoría religiosa” (Grüner, 2002:10). Sin embargo, dice Grüner, no podemos negar que esas interpretaciones existen, o reclamar una lectura inocente, primigenia, del texto sin que nunca hubiese sido trazado por lecturas previas⁹⁷. Leer al Edipo, por ejemplo, sin que hubiera mediado la interpretación de Freud. Es más: forman parte del contexto recepción de las obras. Se trata, más bien, de una dinámica de interpretación en la que la estética no está separada de su política ni de su ética (íbidem, 2002:11).

A esto que forma parte de la obra, sin ser la obra en sí, habría que agregarle un sinfín de imágenes subsidiarias, una gruesa membrana de significación generada una y otra vez por los medios masivos de comunicación (cfr. Cohen, 2003:34). No sólo habría multiplicación de lo imaginario debido al magma de signos que circulan diariamente ante nuestros ojos sino también a su reproducción, y, en consecuencia, a la variabilidad de soportes y formatos que añaden nuevas dinámicas de sentido⁹⁸.

3.1.2 Ajustando el tejido alegórico

“Si la lengua copiase la realidad, o si la realidad respondiera mejor a lo que la lengua pretende que sea, un sargento que contrajera el vicio de jugar se convertiría en cabo y un blanco, por alcohólico, en negro. Por fortuna, las cosas no son tan simples. Pero, desgraciadamente, tampoco son mucho más complejas y, en el fondo, las cosas no se alejan demasiado de lo que, también en el fondo, intenta sugerir las metáforas de la raza y el rango militar. En esa proximidad se funda la virtud del lenguaje figurado.” (Fogwill)

Ahora bien, sentados algunos parámetros de base, vayamos hacia algunas aproximaciones al concepto. En la primera de ellas la alegoría sería una «metáfora en movimiento», esto es, la alegoría podría entenderse como un conjunto de metáforas relacionadas o vinculadas entre sí que reflejan y refractan una *forma* de representar una idea: La libertad, el amor, la muerte, etc. (Lausberg, 1990:283). Y de la cual todas sus partes, como sistema, interactúan conformando una suerte de totalidad.

todo acto de lectura y la fruición que provoca, segundo, con esa posibilidad de ubicarse entre el cierre que se abre y la piel, como bien lo señala en *El placer del texto*.

97 Es decir, sin que otros nos comenten el texto que ha llegado a nuestras manos y sin que hayamos tenido experiencia de lectura previa.

98 Puede leerse la querrela entre Adorno y Benjamin acerca de lo aurático o no de las obras de arte.

Por otro lado, esto señalaría un pliegue en el devenir alegórico, puesto que como dice el *pseudo* Heráclito (cfr. 1989:37), en la alegoría se ponen en relación «dos sentidos», de los cuales uno de ellos excede al primero, lo vincula con otra cosa distinta a lo que es como si mostrara subrepticamente su otra faz, su cara oculta⁹⁹. El planteo de Heráclito no está demasiado alejado a una opinión de Benjamin (1990:167-8):

Cada persona, cada cosa, cada relación puede significar otra cualquiera. (...)... todos esos objetos utilizados para significar, precisamente por el hecho de referirse a algo distinto, cobran una fuerza que los hace aparecer inconmensurables con las cosas profanas y los sitúa en un plano más elevado, pudiendo llegar hasta santificarlos.

El simple hecho de referirse a ese “algo” distinto genera una especie de inconmensurabilidad, de profundidad en la significación, en la percepción de la cosas -¿no ha sido esta una de las tareas que ha emprendido desde siempre el arte?--; y eleva el rango artístico a una suerte de apoteosis según la lectura benjaminiana. Aquí lo que está puesto de manifiesto es que una “cosa cualquiera” estaría dotada de un “excedente” pues representa algo que, en sí mismo, lo ubicaría en otro plano. En consecuencia, entre el cúmulo de sentidos desplegados –que nos darían la imagen de algo- y la relación de una referencia más allá de lo literal estaría la dinámica de lo alegórico¹⁰⁰.

Podríamos añadir un tercer doblez: la facultad *in-between* de lo alegórico, como si se erigiera en permanente tensión entre la imagen y el discurso. De hecho, cuando hablamos de una alegoría es como si una serie de elementos nos otorgaran una suerte de imagen, pero esta imagen no es meramente discurso ni mezcla de lo discursivo con la imagen, sino introducción de la imagen en lo discursivo, suspensión/disrupción de lo narrativo y, a la vez, narratividad de la imagen, lo cual posibilitaría ejercer -casi derrideanamente hablando- una diseminación de sentidos¹⁰¹.

3.1.3 *Metareflexión: entre alegoría y realismo*

“Pensó que el sentido se logra por la observación de las constelaciones, por los bloques de significación flotantes, no por la linealidad. La linealidad es la pérdida de la narración.” (Casas)

99 Dice Domínguez Caparrós: “Se llama alegoría a una figura que consiste en hablar de una cosa, pero que en realidad se refiere a otra distinta de la que menciona” (Domínguez Caparrós, 1993:100).

100 “...el vínculo que liga a cada objeto con la propia apariencia, a cada criatura con el propio cuerpo, a cada palabra con su significado, se pone radicalmente en tela de juicio: cada cosa es verdadera sólo en la medida en que significa otra, cada cosa es ella misma sólo si está por otra. Para la intención alegórica del barroco, esta mortificación de la forma propia es la vez una prenda de redención que será rescata hasta en el último día...” (Agamben, 2001:240).

101 Este planteo está estrechamente vinculado con el realismo. En el próximo apartado nos ocuparemos de establecer las vinculaciones y trazar algunas posibles líneas de análisis.

Si seguimos las directrices desplegadas anteriormente podríamos añadir que el *realismo*, desde sus inicios como corriente estética, ha trabajado en la dimensionalidad del discurso/imagen. Como recuerda Luz Horne (2011:77):

... el realismo tiene una relación intrínseca con la visualidad. De hecho, el concepto mismo de “realismo” surge dentro del campo de la pintura. Acuñado por Champfleury para caracterizar la obra de Courbet... Según Peter Brooks, la relación del realismo con el campo visual excede lo puramente anecdótico y se debe, más bien, a su pretensión de objetividad: “Es un término firmemente conectado con lo visual, con aquellas obras que buscan inventariar el mundo inmediatamente perceptible”.... El realismo incorporaría la visualidad: como base epistemológica para construir su ilusión realista¹⁰².

Entonces, la base del realismo es el trabajo con lo visible, con lo primariamente visible, ya que al efectuar una suerte de inventariado de las formas de percepción, de las porciones de los universos discursivos y simbólicos, es una estrategia para construir las modalidades de representación. En ese punto puede distinguirse la anacrónica discusión de si el arte puede reflejar la realidad o no.

Aquí se podría trazar un punto de ligación entre lo alegórico y el realismo, como una de las posibilidades de lectura que presentan los textos de nuestro corpus de trabajo (Fogwill, Casas y Oyola). En el caso de Oyola las diferentes disposiciones de imágenes alegóricas posibilitan, por un lado, el juego con figuras alegóricas de la cultura de masas. Y, por otro, una lectura otra del género policial y, en este sentido, una forma de repensar la realidad. En Fogwill lo alegórico, sobre todo en *La experiencia sensible*, es un territorio que permite pensar, en dos dimensiones, el pasado y el presente. En Casas, en cambio, el concepto de ocio y la infancia (de *Ocio* y *Los lemmings y otros*) sería lo que habilita a pensar sus producciones como alegoría.

Es, en ese punto en el que, podríamos decir con Horne (2011:21) que los nuevos realismos no se contentan con una descripción lo más nítida posible de la realidad sino con una problematización de esta representación en base a diversas estrategias que conjugan lo literario con lo extraliterario. Esas estrategias introducen la imagen en el texto provocando una discontinuidad, no obstante, no siguen las líneas prefijadas de las vanguardias, en las que podría apreciarse la imposibilidad en la representación. La fuerza –dice Horne– es *positiva*, esto es, *realista*, porque (re)buscan nuevas formas de recreación aunque sin la convicción del realismo clásico de representar la realidad en sus más mínimos detalles (Horne, 2011:22). Esta imagen es una construcción discursiva, de más está

102 No es ocioso recordar que desde nuestro punto de vista el realismo excede a una tendencia meramente epocal. Aquí en este fragmento hay toda una reflexión relacionada con la idea de la imagen como mecanismo semiótico y perceptivo de duplicación del mundo “real”.

decirlo, que establece una especie de *cuadro relato* en el que lo sentidos se modifican en su misma raíz.

Veamos, ahora, una serie de características que, creemos, podrían ser útiles para profundizar en la reflexión de los conceptos de alegoría y realismo. Primero, lo que se destaca en lo alegórico es la «multiplicidad». Es decir, la alegoría, como una *ruina* (cfr. Benjamin, 1990:168) arrastra una polisemia inmensa de sentidos –históricos, culturales, etc.- ya que éstos se han ido sedimentando a lo largo de diferentes movimientos sociales, de diversos cambios socioeconómicos, de distintas manifestaciones artísticas de *uso*, etc.. Cada uno de ellos cifrados en una vasta complejidad –mucho de los cuales ya se han perdido o se conoce vagamente su significación- (tal como la alegoría de la crucifixión, que con algo más de dos mil años de historia ha ido sedimentando lecturas variadas. En el texto que analizaremos a continuación, de Leonardo Oyola, precisamente, puede verse el uso de esta imagen alegórica).

Pero, justamente, esa especie de cristalización no implica su “petrificación eterna”, su rigidez absoluta. Al contrario, al ser reutilizados conforme a otras intencionalidades estéticas, marcados por otras épocas históricas y sujetos a sutiles membranas del cambio de sentido permiten atisbar líneas de significación no sopesados de antemano o no fijados en una estructura inamovible. Desde esta perspectiva la alegoría se manifiesta como un *ars combinatoria*. De hecho, sería posible no sólo combinarlos de manera siempre nueva sino, acaso también, desarrollarlos, ampliarlos en base a otras estrategias alegóricas.

Para contrarrestar esta tendencia a la absorción, la alegoría se ve obligada a desplegarse de modo siempre nuevo y sorprendente. ...(...)... Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y ésta hace que la vida lo desaloje hasta que queda como muerto, aunque seguro en la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya (Benjamin, 1990:177).

Sin embargo, al alegorista, por más a merced suya que “yazga” el objeto no le es gratuito borrar todos los sentidos inscriptos en el mismo sin cancelar su totalidad (Benjamin, 1990:172). Es por eso que Benjamin se refiere a ella como una *escritura*. Como, dice, “expresión de la convención” y “no convención de la expresión” (cfr. Benjamin, 1990:168)¹⁰³. Como toda «escritura» se teje desde una cierta convencionalidad pero, más allá de ésta, las combinaciones siempre nuevas generan variaciones *ad infinitum* de significación. “Estos es lo que hace de la alegoría una escritura. La alegoría es un esquema y, en cuanto tal, objeto del saber, sólo inalienable a éste en cuanto que es

103 “Pues la alegoría es ambas cosas: convención y expresión; y las dos son por naturaleza antagónicas. (...) La alegoría del siglo XVII no es convención de la expresión, sin expresión de la convención. Expresión de la autoridad, por tanto: secreta en razón de la dignidad de su origen y pública en razón del dominio en que se ejerce. Se trata una vez más de las mismas antinomias que en el terreno figurativo se manifiestan en el conflicto entre una técnica fría, prefabricada, y la eruptiva expresión de la alegoresis” (Benjamin, 1990:168).

algo fijado: imagen fijada y signo que fija al mismo tiempo” (Benjamin, 1990:177).

El otro principio sería lo «fragmentario». El reino de lo alegórico es el de la mutilación, el fragmento, el trozo inconcluso, la sinécdoque, en suma. Como decíamos más arriba: la *ruina*. Esto, según Benjamin, señala dos cosas: primero, “En el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, runa. Su belleza simbólica se volatiliza al ser tocada por la luz de la teología. La falsa apariencia de la totalidad se extingue” (Benjamin, 1990:169). Segundo, que la misma refleja y refracta todo lo que de volátil, terrible, aleatorio tiene lo histórico: “Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera” (Benjamin, 1990:159).

Como ya hemos anticipado, en este apartado nos ocuparemos sólo de algunas posibilidades alegóricas de ciertos textos: *La experiencia sensible* (Fogwill); *Los lemmings y otros* y *Ocio/Veteranos del pánico* (Casas) y *Kriptonita y Gólgota* (Oyola), en los que, justamente, puede verse el ejercicio con la alegoría. No obstante, trataremos de recorrerlas como si de una *escritura* (cfr. Benjamin, 1990:168) se tratase, es decir, distinguir no esa especie de rigidez de sentido –que podría vislumbrarse en una lectura restringida de Sontag- como una generalización de la propuesta, como el sentido oculto por revelar. Tampoco, vale decir, nos parece necesario realizar una apuesta adorniana por tratar de encontrar en la cultura de masas las leyes de la dominación capitalista.

Si toda obra de arte se presta, como dice Benjamin, “a una mortificación” por medio de un discurso crítico (cfr. Benjamin, 1990:175), entonces, esta mortificación intentará leer que la utilización de la alegoría en los textos propuestos implica una forma de recorrer ciertos elementos de la cultura en distintas dimensiones de uso. En este uso estaría cifrada una dinámica estética particular, la cual va de la apropiación a una estrategia para leer el presente y repensar su intrínseca relación con lo real.

3.2 Adiós a Las Vegas

“Pídeme lo que sea, pero no me pidas nunca que deje de beber.” (Ben Sanderson en Adiós a Las Vegas)

“Las noticias del país reforzaban esa sensación aquí la historia parecía un gran insecto volcado sobre su lomo, agitando en vano infinidad de miembros en el aire opaco, seguramente todo sucede a sus espaldas: fuera del campo de la visión animal; detrás de sí, de bajo suyo, se procesan innumerables hechos que él ignora y que lo van modificando con lentitud, a pesar del ansioso agitarse de sus patas, su cola, sus inútiles antenas.” (Fogwill)

“En el fondo los diseñadores de ciudades y aquellos a quienes sirven creen que lo mejor es que en las ciudades sólo existieran las confirmaciones de su sueño imposible de una ciudad pacificada, amable, desconflictivizada por la que una pléyade de seres sonrientes y sumisos se limitaran a ir de casa al trabajo o al centro comercial y, de vez en cuando, pasear tranquilamente por lugares debidamente indicados.” (Delgado)

Sentadas las bases de operaciones de interpretación, a continuación trataremos de realizar, desde una mirada holística, un acercamiento interpretativo sobre ciertos *escenarios* estéticos que llamaron nuestra atención en el proceso de investigación. Cabe mencionar que nos referimos a territorios o escenarios no solamente en su sentido material, es decir, el sentido de un determinado espacio social con sus cúmulos de interacciones y praxis que se materializan en el mismo o inclusive el diseño urbanístico propuesto en los mundos posibles o arquitecturas estéticas, sino también como ejercicio simbólico, es decir como modalidad de encarnar reflexiones acerca de la realidad. Si, precisamente, en la introducción señalábamos que no nos interesa discurrir sobre problemáticas del género en cuanto tal sino la medianía semiótica entre texto y mundo, este itinerario no será la excepción.

Vayamos, entonces, a *La experiencia sensible*. Beatriz Sarlo (2007:456), denomina a *La experiencia sensible* como una *novela de escenario*, porque las imágenes se suceden unas a otras, y los personajes más que movilizarse a través de diversas acciones, se congelan en momentos, acontecimientos, en escenas detenidas, como si se tratase de una colección fotográfica. Tal vez la estrategia narrativa de Fogwill tenga mucho de eso, de una suerte de repaso de un narrador futuro, que más que narrar los hechos, los interpreta. No obstante, como dice Maingueneau (2001:133-4), la *escenografía* es mucho más que un mero procedimiento, pues en ella pueden leerse las marcas de

época, de la sociedad y del campo cultural en el que el autor inscribe su texto. Si bien la *escritura*¹⁰⁴ se materializa en el campo literario, es éste el que le otorga su carácter pragmático, el que le permite, en definitiva, el empalme entre autor y público¹⁰⁵.

¿Lo vemos? Queremos decir: ¿Vemos cómo la escenografía podrían leerse como una cierta alegoría? Primero, la modalidad del narrador futuro, que lee en otra dinámica de interpretación¹⁰⁶ los hechos de los finales de los setenta y que aplica a los mismos una desviación con respecto a las normas estéticas imperantes en esa década: “el refinado desprecio hacia lo real” (Fogwill en LES, 2001:11). Esta tendencia, que quizás tenga sus raíces en la década del 40' y, sobre todo, en las diatribas borgianas, seguirá operando aún en los ochenta con novelas como *Respiración artificial* en la cual lo alusivo y lo metaliterario prima por sobre la encarnación de cuerpos y acontecimientos. Léase, en clave, que la negación de lo real es una forma de invisibilizar no sólo problemáticas del campo intelectual sino de la sociedad en su conjunto: el borramiento de todo lo que la ciudad es. La relectura del narrador futuro sobreimprime en el escenario de Las Vegas, el escenario dictatorial del gobierno de Facto. La siguiente cita es lapidaria en este sentido:

...como toda su generación y las que la sucedan, había sido educado bajo la consigna de que todo saber es especializado y que lo natural de la vida es que cada uno sepa lo que debe saber y nada más que eso.

Así, los más felices entre sus contemporáneos pudieron vivir en plenitud ignorando hasta los nombres de las cosas y el sentido –si lo hubiera- de preguntarse por qué suceden (*La experiencia sensible*, 2001:31)¹⁰⁷.

Una cita que tiene un leve acento peronista “del trabajo a la casa y de la casa al trabajo”. Por tanto, es posible contar una historia de Buenos Aires o de sus habitantes pero casi borgianamente, lo real estaría en trasladar esa historia a Las Vegas, en el desplazamiento que realiza Fogwill de la trama y no en la misma ciudad de Buenos Aires. Un procedimiento estético que sugiere, por su magnificación, lecturas otras de un momento histórico preciso (cfr. Speranza, 2005:29). Por un lado es imposible apostar al realismo como categoría estética -eso está clarísimo- pero, paradójicamente, sería necesaria una cierta dosis de credibilidad para recuperar la materialidad del signo. Este procedimiento, en consonancia con las últimas dos décadas (recordemos que *La experiencia sensible* se publica en el 2001), con el retorno de lo real al campo del arte. Estaría, creemos,

104 Coincidimos con la apreciación de Barthes en *Lección inaugural*: es indistinto nombrar para nosotros literatura, escritura o lenguaje. Son posiciones análogas.

105 Tengamos presente, en este punto, la *mímesis III* propuesta por Paul Ricoeur como acercamiento posible entre texto y lector.

106 Es interesante recordar que *La experiencia sensible*, si hemos de seguir al pie de la letra el pseudo prólogo, fue escrita a “finales de los setenta” pero por una cuestión de falta de público no fue publicada. Concordamos, asimismo, que este prólogo se extiende en las próximas novelas *En otro orden de cosas* y *Urbana*. En donde, podría sostenerse, se realizan nuevas modalidades de acercamiento a lo real (cfr. Speranza, 2005:30).

107 A partir de las siguientes citas utilizaremos la nomenclatura “LES” para referirnos a la novela.

operando sobre el velo de una narrativa y, por ende, sobre el modo de narrar de una sociedad¹⁰⁸.

Por otro lado, la maestría narrativa de Fogwill persigue poner entre paréntesis la lucha, los cuerpos en pleno gesto de batalla, y más allá (o más acá), lo que eso muestra es lo que opera por lo bajo, como en sordina; una suerte de tensión, de “malestar” que no se puede nombrar, ese “vacío en el saber” (Rinesi, 2002:25). “La ausencia de una palabra en el mejor de los casos es un instante de vacío en la memoria. En el peor, un vacío en el saber” (LES, 2001:30). Eso que emerge por lo bajo es lo real, lo que no se puede decir; por ende, lo que no se puede asir puesto que, dejada de lado la ingenuidad de la correspondencia entre signo y realidad, sólo quedaría la búsqueda intensa del “trauma” de lo real; es decir que la realidad sólo puede operar como objeto de deseo (cfr. Barthes, 2011:99) o bien, diría el viejo Hegel, el hombre es un animal que desea deseos y en ese mismo desear radica su malestar, su imposibilidad, su dolor. Pero lo que vendría a constatar esta operación sería, un nuevo reparto de lo sensible. Un recorte en la representación de las claves de representación que resquebrajan el orden establecido (cfr. Rancière, 2015:33).

Retomemos: *La experiencia sensible* transcurre, decíamos, en Las Vegas. Hablamos, entonces, de una ciudad montada con un fin específico: el entretenimiento y, por ende, la movilización del capital. Un “parque de diversiones” erigida en un valle rodeado de desierto en el Estado de Nevada (nombrada por la imaginaria popular como “*sin city*”, “*the second changes*”, etc.). Pareciera que Incluso hasta podríamos desplazar la reflexión de César Aira (2010:15): “Situarse los cuentos un poco lejos en el tiempo y en el espacio, sintetiza la teoría borgiana del realismo: la ficción es lo inverificable”. Es decir, se corre la ficción del espacio tiempo pero se trabaja con otra escala de materiales estéticos.

Es el territorio en el que el capitalismo ha llegado a niveles astrales; toda actividad es desarrollada sobre el flujo monetario. Se extreman las medidas de vigilancia y control policial (cámaras, telefonía, dispositivos): “Allí los mismos dispositivos que el hotel destina a concentrar la atención en el juego y el consumo confluían en mantener a los Romano y su comitiva en una misma cápsula espacio-temporal: la realización del sueño de la mítica unidad familiar perdida para siempre” (LES, 2001:110). Nótese la “confluencia” que se produce entre el control del funcionamiento de la maquinaria atención-consumo y la de fijación en un espacio-temporal a la familia. Pero esa “mítica” unidad ha sido disuelta porque es solo aparente (como las fotografías familiares) y está concentrada en las cosas.

Asimismo, se erigen las normas estéticas de los parques temáticos; se juega con imaginarios sociales preestablecidos; se presuriza el oxígeno, se mullen los pisos: “La chica había dicho que el hotel estaba presurizado, y la atmósfera tenía una sobrecarga de oxígeno. De ese modo, la gente se

108 Como bien dice Speranza (2005), Fogwill se encuentra dentro de los escritores que no desprecian un acercamiento al realismo.

cansaba menos, tenía menos sueño y más optimismo y, por ello, más tiempo y energía para apostar” (LES, 2001:111). En consecuencia, todo se encuentra específicamente diagramado con el fin espectacular del consumo.

...habían optado por integrarse a un mundo que estaba abierto a todo -abierto hasta a lo peor que pueda imaginarse-, pero que permanecía impenetrable para la tristeza o lo que fuera, eso que había invadido el ánimo de la pareja Romano (LES, 2001:17).

Esa “experiencia” es la que los Romano no pueden aprehender, no pueden retener. Una pátina fina, brillante, parece suprimir todo posible encuentro entre el hombre y el mundo: la tristeza, la desolación, el aburrimiento, la soledad, la incomunicación nos remiten a su impronunciabilidad, se niegan a funcionar siquiera en el orden del discurso. Tanto es así que Mirta, la mujer de Romano, cuando esperan en el aeropuerto ha perdido -kafkianamente- el lenguaje: “si alguien se dirigiese a ella, miraría por encima del hombro hacia un punto lejano e inexistente, antes de decir algo que sonaría como el mugido o el chillido de un animal grotesco” (LES, 2001:15).

Podría distinguirse, por otro lado, en la primera de las citas el barniz con el cual se recubren las capas existenciales o las probables reflexiones que la ideología del “*entertainment*” posa sobre los cuerpos, las acciones, las palabras; cuando el mundo se vuelve gris, cuando la pregunta es más importante que todas las respuestas factibles. Ese universo, precisamente, se compone de su indiferencia: traduce todos los lenguajes a una única lengua: la del flujo económico¹⁰⁹, en lo que se compra y se vende; un mundo en el que hasta el mismo ser humano es un objeto de consumo (cfr. Bauman, 2011:17).

Justamente, Zigmunt Bauman (2011:17), señala que la sociedad de consumo tardo capitalista no sólo se han acelerado los procesos de consumo (recordemos los conceptos, hoy tan en boga, de obsolescencia «programada» y «perimida») sino que ha generado un cambio mucho más drástico aún: el sujeto es a la vez el productor y el producto que promueve. El sujeto debe ser primero producto para poder transformarse en consumidor (cfr. *ibíd.*, 2011:97). En ese orden de cosas, es difícil, sino imposible, sustraerse al doble juego del consumo, ya que la praxis de consumir es análoga a ser, a existir, y en consecuencia, consustancial a todas las actividades del hombre. De hecho, la sociedad de consumidores “interpela”, insta, persigue, cuestiona y clasifica a sus miembros; los convoca, irrumpiendo e interrumpiendo todos los devenires existenciales de sus vidas (*ibíd.*, 2011:77)¹¹⁰.

109 En la siguiente cita podría distinguirse, sin demasiado esfuerzo, el cambio de escala en el lenguaje. La precisión de los olores transforma a la novela de Fogwill en una novela más que de sensaciones, de marcas. “Sin duda, ella también viviría durante años asociando esa fragancia con el cuarto de los niños del hotel de Las Vegas pero, con toda probabilidad, ella dispondría de nombres de marcas internacionales para definir con mayor precisión lo que nosotros solo podemos referir como esencias críticas y vahos animales” (LES, 2001: 84).

110 “...la 'sociedad de consumidores' implica un tipo de sociedad que promueve, alienta o refuerza la elección de un

En dicho orden, nada más familiar a lo dictatorial que la sociedad de consumidores; o que el neoliberalismo en estado más puro. Asistimos al adoctrinamiento por la “felicidad” de existir bajo las normas dictatoriales de lo que se compra y se vende. Como bien lo ha advertido Bauman (2011:82), este desplazamiento implica penalización a los no-consumidores, a aquellos que no aportan a la franja del consumo o que no han aportado asiduamente a la misma. Sometimiento, rutina, penalización y acatamiento serían las directrices a través de las cuales los consumidores apáticos, abúlicos, apuestan por la obtención de migajas de felicidad¹¹¹. De esta manera, el apego a las órdenes, la indiscutida aceptación de ciertas reglas de juego y el sometimiento a la rutina son condiciones *sine qua non* de la sociedad de consumidores (íbid., 2011:79).

Aquí estaría la segunda lectura alegórica que podríamos establecer: Las Vegas opera como un dispositivo montado, conectado con la hiperseguridad, con los ambientes de confort. Incluso las ropas a través de los espejos esfumados anulan cualquier arruga (arruga, señal inexorable del paso del tiempo, marca de existencia)¹¹²:

A Romano lo sorprendió con un smoking de fibra de algodón. Brillaba y, en efecto, parecía un smoking, pero -según la tarjeta que pendía de una solapa -era apenas una pieza liviana y lavable, que no requería planchado y que había sido espacialmente diseñada para los apostadores nocturnos de los casinos de Las Vegas (LES, 2001:63).

Sin embargo, sigue flotando en el aire todo aquello que circula en el silencio y en la bruma de lo real. “La ilusión realista no se alcanza por la selección prototípica -Las Vegas, Punta del Este o Miami- sino más bien por el hiperrealismo de las superficies magnificadas (detalles nítidos, perfumes, sabores, ambientes, marcas)” (Speranza, 2001:61).

En efecto, ni lo “promedial” y lo “típico en circunstancias típicas”, sino su hipertrofia, su magnificencia. Y en esa magnificación del territorio estético estarían los ciclos de producción tardo capitalista: las marcas, lo descartable, la concentración en la circulación del capital, las apuestas, la seguridad y el control y la necesidad de las novelas contemporáneas de no sustraerse a lo cotidiano y los productos y marcas que componen el mundo de lo cotidiano (cfr. Fernández, 2007:2).

La representación se confunde con las superficies seductoras del espectáculo capitalista -el *sex appeal* de los signos de la mercancía feminizada- en un arte doble, afectivo y a la vez desafectado, complaciente y a la vez crítico (Speranza, 2001:62).

estilo y una estrategia de vida consumista, y que desaprueba toda opción cultural alternativa (Bauman, 2011:78).

111 Tal vez aquí también pueda leerse el malestar que sienten los Romanos adultos sobre los Romanos niños quienes son capaces de obtener gotitas de felicidad de cualquier nimiedad.

112 “Este tratamiento de los cristales, que alivia al pasajero del registro de irregularidades y arrugas en su piel y sus ropas, había contribuido al equívoco: quien llega al lugar ofuscado por la tensión del juego, con la vista castigada por la metralla luminosa de las máquinas de apostar...” (LES, 2001:68).

Ahora bien, según lo que venimos sosteniendo, estamos reduciendo a los Romano, vaciándolos de toda humanidad, anulándolos en todos los sentidos posibles de la existencia. No obstante, cabe recordar que

Lo sensible constituye la materia de todo lo que creamos y producimos: no sólo de nuestras palabras sino de todo el tejido de las cosas en las que se objetivan nuestra voluntad, nuestra inteligencia, los deseos más violentos, las imaginaciones más diversas (Coccia, 2011:10).

Tenemos aquí, entonces, un movimiento dialéctico. Es cierto que todo lo que realiza el hombre y la manera de acceder o “fabricar” la realidad se establece por la generación de lo sensible. De acuerdo. Sin embargo, el planteo de *La experiencia...* parece decirnos otra cosa. Producimos realidades sensibles porque consumimos, porque vivimos sobre el intercambio del flujo monetario. Sin embargo, la producción de realidades sensibles se conecta con la economía pero no se detiene ahí; ininterrumpidamente recrea la existencia, deviene sensible. Y es ese devenir sensible en el que los Romano -y otros personajes como Verónica- intuyen aquello que está más allá del discurso, de la narración y provoca ese trauma de lo real (cfr. Speranza, 2005:64). En efecto, ¿adónde va eso que intuimos, que percibimos como consustancial a la existencia y que no tiene términos ni puede ser insertado en la realidad?

Dicho de otro modo, el movimiento dialéctico permanente de *La experiencia...* parece decirnos, por un lado, que de una manera o de otra, la posición entre el “placer” y el principio de “realidad”, hasta hace poco considerada insalvable, ha sido superada: rendirse a las rigurosas exigencias del “principio de realidad” se traduce como cumplir con la obligación de buscar el placer y la felicidad, y que por lo tanto es vivido como un ejercicio de libertad y de autoafirmación (Bauman, 2011:105)¹¹³. Pero, por otro, nos está instando a preguntarnos sobre esas realidades; sobre qué sentido profundo pueden tener, una *ruina* alegórica que remite siempre a su otra faz. Podría sostenerse, siguiendo este razonamiento que todo aquello que el escenario no dice en términos materiales, lo dicen en alegoría, en otra clave, ya que concibe a los cuerpos y sus tensiones en un escenario que permite hiperampliar los panoramas.

Tercero, pese a que la novela se narra en Las Vegas, en el paradisíaco mundo tecnológico de los casinos-hoteles, se conecta, *en otro orden de cosas*, con un momento histórico preciso, del cual no puede sustraerse: *la década del setenta y la dictadura militar*. En otra escala, desde otra dimensión, podría sostenerse que hay una fluctuación de ese mundo de que no *debe* hablarse, del que más vale callar. Podríamos preguntarnos, entonces, ¿y de qué no se habla en Las Vegas? Del inconveniente

¹¹³ “Nada debe seguir como antes, todo debe transcurrir incesantemente, estar en movimiento. Pues sólo el triunfo universal del ritmo de producción y reproducción mecanizadas garantiza que nada cambie, que no surja nada que no se adecue” (Adorno, 2003:117).

de la existencia en un contexto hostil, podríamos apresurarnos a contestar. Se alude a la dictadura, al miedo, a la función del Estado de Facto pero de la existencia, de eso no hay manera de volverlo objetivable¹¹⁴. Un mundo en el que, cada narrador, a su turno, está esperando el momento de lanzar su “refinado desprecio hacia lo real” (cfr. Fogwill, en el prólogo a LES).

Pero en una ciudad concentrada en el juego, que es una máquina conectada al futuro, a nadie le interesan relatos del pasado, y nadie tendría oportunidad de ponerlos a prueba cuando aún están frescos en la memoria. Donde no hay ocasiones ni lugares previstas para conversar, un improbable interesado en la circulación de historias no tienen dónde poner a prueba la medida en que atrae la atención, circula y se reproduce un relato que, seguramente, nadie se preocupó en contarle (LES, 2001:100).

La asepsia del contar. La modalidad del relato con el cual se borran todas las problemáticas sociales, políticas, ideológicas. La univocidad narrativa, la cosmética con la que toda historia se parece a sí misma, a una única historia, independientemente que cambien los nombres, los escenarios y las vicisitudes de la trama. El territorio, a diferencia de la otra gran novela de Fogwill *Vivir afuera*, no es el propicio para la “circulación de historias” porque la apuesta está en circular las apuestas en concentrarse en el juego y en el consumo (de cosas y de cuerpos). En efecto, incluso el arrancar de la política es arrancar todo el sentido problemático que el concepto en sí mismo conlleva y trasladarlo a la terminología del marketing.

- (...) Cuando arranque de nuevo la política...

-¿Política? -Romano fingió una carcajada.

-Ehh... Sí. Política... todo llega a su debido tiempo... Va a ver que no nos vamos a morir sin ver de nuevo a los políticos...

-¿Comités? ¿Sindicatos? ¿Mitines? -rió sinceramente Romano.

-É... Algo así... Parecido... Pero con menos comités y menos quilombo... Política como aquí, América... (...) Mejor organizada... Por eso está bien que uno esté en el negocio de producciones y estudios... (LES, 2001:127)

En efecto, como bien lo señala Bauman (2022:89): “La vida política ha sido desreglada, privatizada y confinada así también al ámbito de los mercados, característica que distingue a la sociedad de consumidores de toda otra forma de comunidad humana”. La política es una carcajada contenida. O, si podría pensarse en lo político esta parece abandonar todos los cimientos que le dan carnadura a la realidad para objetivarse en un universo de transacciones monetarias, de “arreglos”, de firmas de convenios, de negocios. No se trata de «inclusión» ni de «igualdad», ni menos aún de «ampliación de los márgenes de adquisición». Es más bien una estructura montada en favorecimiento de unos

114 Recordemos el relato de Mirta de la casa de veraneo prestada casi “obligatoriamente” a un oficial de alto rango.

pocos oligopolios; la política no es el escenario de una arena de luchas o del disenso, tan caro a la plaza pública, sino de la suspensión misma del acto de *lo* político. En efecto, según Grüner, el moderno Estado burgués sólo ha podido constituirse por el predominio de *la* política por sobre *lo* político. ¿Qué quiere decir esto? Que *la* política es elevada al rango de “profesión” en el cual los ciudadanos son “representados” por el Estado y sus instituciones (Grüner, 2005:77)¹¹⁵.

Lejos estamos de la fuerza de la *multitudo* spinoziana, de los *muchos en tanto a muchos* (cfr. Virno, 2003). Los muchos serían una masa indiferenciada sin la posibilidad de accionar los derroteros para modificar las situaciones, las organizaciones, los gravámenes que pesen en su costo de vida; pues ésta se regula en el mercado mismo. En tanto y en cuanto la multitud delega el poder, son masas que valen por su facultad de sostener y mover representantes¹¹⁶, los cuales ejercen -con la palabra o la espada, lo mismo da- las decisiones. Aquí, como bien entreve Grüner, a partir de Maquiavelo se habla de una forma de *hacer política* a través de conspiraciones, “sociedades secretas”, redes de araña que se emparentan con las “razones de Estado” (Grüner, 2005:80-1). Lo que estaría en cuestión en ese borramiento de lo político es que “La política es la continuación -y no la interrupción- de la guerra por otros medios” (Grüner, 2005:123).

¿Qué es lo real, entonces? Parece preguntarse la novela. Si hay algo de realismo estaría en la forma y en lo que subyace a esa *forma*, pues los Romano, Verónica y los Critti circulan por un paraíso artificial donde todo está pensado en pos de la diversión; dónde las discusiones giran en torno a los negocios, a la forma de hacer negocios y calcular sus riesgos y lo que se nombra del mundo base rosa la epidermis de los objetos de consumo.

Inclusive hasta el sexo parece hecho para funcionar en relación a las maquinarias de consumo de capital¹¹⁷. Verónica compara la sexualidad con un motor que lleva al orgasmo innumerables veces pero no la sacia nunca. No se puede detener, no hay un punto final que implica la suspensión del juego, por ende, del apostar. Cada día se espera que, como los adictos, se vuelva a buscar más y más. Romano, en una escena sexual con su pareja (Mirta), no deja de representarse, como en

115 “...los secretos del Poder, la política como práctica de la conspiración -es un hecho que debe ser tomado como un agudo síntoma: síntoma de la separación entre lo político (entendido como instancia antropológicamente originaria y socialmente fundacional, es decir como espacio de una ontología práctica del conjunto de los ciudadanos tal como todavía se la puede encontrar en la noción aristotélica del *zoon politikón*) y la política (entendida como ejercicio de una “profesión” específica en los límites institucionales definidos por el espacio “estático” del Estado jurídico), separación que es el rasgo central de la modernidad y que alcanzará un estatuto más elaborado y paradójico, por supuesto, en Hegel...” (Grüner, 2005:81).

116 “Los carnavales, como lo sugirió el memorable Mijaíl Bajtín, suelen ser una interrupción de la cotidianeidad, breves intervalos hilarantes intercalados entre los sucesivos episodios de la vida diaria, pausas durante las cuales la jerarquía mundana de los valores se subvierte momentáneamente... los carnavales a la manera antigua brindaban la oportunidad de paladear en profundidad las libertades individuales que la vida diaria negaba. Hoy, la tan anhelada ocasión es la de aliviar la carga y enterrar la angustia de la individualidad disolviéndola en un “todo mayor” y abandonarse alegremente a sus leyes en breves pero intensos festejos colectivos está en la momentánea resucitación de esa colectividad en coma...” (Bauman, 2011:106).

117 La misma Verónica dice estar con “un negro que coge como motor” y que no se sacia nunca. Por otro lado, esta idea es interesante en relación entre realismo, artificio y consumo, ya que hoy se discute la noción de realismo capitalista de Mark Fisher. También se podría confrontar con la idea de Guy Debord de la imagen como epítome del capital, pero estas referencias teóricas las dejaremos para otra ocasión.

flashes, imágenes aparatos eléctricos, de faxes, de dispositivos (cfr. “Varias veces, en el curso del juego sexual, Romano tuvo flashes involuntarios con imágenes de equipos de fax, sus teclados y sus indicadores luminosos” (*LES, 2001:99*)¹¹⁸).

Lo que no invalida que, en *La experiencia sensible* asistamos, también, a dos movilizaciones narrativas. En efecto, una zona narrativa es densa, digresiva, y la otra, en base al dialecto de Verónica, es líquida, plástica. Una marcha de la ciudad que, por un momento, se detiene en las minucias, teje la narrativa como un ordenador con analogías tecnológicas, describe minuciosamente los espacios, los pasillos, las máquinas, los servicios y los gestos estereotípicos de los empleados. Encrespa las frases, se pierde en digresiones, reduplica y se pliega, en este sentido, sobre la maquinaria ideológica de la dictadura, porque la reconfigura desde cierta perspectiva. Pero, por otro lado, una contramarcha que se desliza, que salpica, pues intenta recuperar la chispa coloquial, la sexualidad, la ropa, los cuerpos, la obsesión. Sin lugar a dudas, al vincular sentidos y direcciones, como dice De Certeau (2000:117), se abre una poderosa indeterminación que termina por “articular una segunda geografía, poética, sobre la geográfica del sentido literal prohibido o permitido”.

Cuarto, esta segunda zona narrativa implica un cierto pasaje, un punto de articulación a otra posible interpretación alegórica. En efecto, en ese intersticio, en esa zona opaca se gradúa una segunda lectura: casi una *genealogía de los '90* (Contreras, 2002:6). Es inevitable el encuentro de este narrador futuro con la época histórica desde la cual *lee* los hechos. Las Vegas así vista sería una alegoría dual porque revisa los noventa en otra clave: la forma de interpretar los grupos sociales, los flujos de consumo, los gurúes místicos, sus lemas de despilfarro, superficialidad y precariedad actúan casi al unísono (ya hemos realizado anteriormente, aunque entre líneas, esta lectura). Pero también la exclusión, el vaciamiento, el neoliberalismo -no nos olvidemos que Romano es un productor televisivo-. En ese sentido, *La experiencia sensible* es casi un instante suprimido de la conciencia, un tenue desvanecimiento de intuiciones entre paréntesis y, al mismo tiempo la configuración de una alegoría de un narrador futuro que repiensa lo real, que nos dice, en cada gesto narrativo: es imposible pensar lo pasado sin el presente. Debemos recordar que

...la década del noventa, durante la cual se habrían extremado los síntomas de una cultura de la ausencia de huellas, que se venía arrastrando desde la última dictadura militar. Los noventa, son, en muchos sentidos y para muchas miradas, emblemáticos. Sobre todo en este aspecto de participación colectiva en el no saber, no inscribir, no recordar. O llenar todo, sin intervalo, de objetos que pueblan los lugares (Romano Sued, 2005:10).

Si, como sostiene Graciela Speranza (cfr., 2005:63), el realismo es una “invitación táctica a mirar”

118 “Ni 'ser puta' ni su interrogación eran frases, sino sensaciones e impulsos de curiosidad acuciante, como la excitación y el placer de sentir excitación...” (*LES, 2001:96*).

aquí tendríamos también dos orientaciones. Para mirar, para narrar necesitamos revisar. Por un lado se nos pide ver en Las Vegas las vacaciones familiares. Pero, por otro, esa invitación tácita a mirar (incluso pornográficamente) nos lleva a otros territorios de fractura de lo real, a su disrupción y su lectura. Veamos:

A poco que un narrador ponga en movimiento natural y vigile la evolución de personajes como Critti, Romano y sus hijos, si pretende mantenerse fiel a los paradigmas de la verdad, terminará componiendo las figuras de auténticos imbéciles.

Sin embargo, la realidad no es imbécil, y a la vista de que en el mundo real estos personajes se desempeñan con mayor eficacia, y que la sociedad (...) los prefiera a la hora de repartir recompensas y de proponer figuras para la emulación de sus semejantes, habría que atenuar la perspectiva y renunciar por un momento a la ingenuidad de los relatos (*LES*, 2001:144).

En efecto, “la realidad no es imbécil”. Plegarse a las formas de representación como una calca de lo real no sólo es imposible sino improductiva para la ficción

3.3 Alegoría e industria cultural

“Ésta es para mi mamá.

Porque, como Christopher Reeve, me hizo creer que podíamos volar.” (Oyola. *Dedicatoria en Kriptonita*)

“Se trata de saquear algunas líneas fundantes del género y reescribirlas en clave argentina, bajo el cielo de la tradición mestiza y periférica de la literatura local.” (Libertella)

“Los automóviles, las bombas y el cine mantienen unido el todo social hasta que su elemento nivelador muestra su fuerza en la injusticia misma a la que servía.” (Adorno)

En el apartado anterior sugeríamos una lectura alegórica hacia el consumo. Si hablamos de *consumo cultural* sería inevitable no mencionar un concepto vecino: *industria cultural*¹¹⁹, desarrollado por Adorno y Horkheimer promediando el siglo XX. En este sentido, cabe preguntarse: ¿con cuáles elementos culturales conecta el escritor contemporáneo para realizar sus alegorías? La respuesta obvia sería con todo. Una respuesta más restrictiva tal vez sería con los *mass media* y de su estrecha relación con los productos de la industria cultural: íconos, símbolos, marcas, rostros, publicidades, etc., los cuales generan un denso tamiz de modalidades de representación¹²⁰. La pregunta es qué conexión posible podrían tener los productos culturales para repensar la realidad. Para ello sería necesario revisar algunos postulados de base, a fin de profundizar en ciertos aspectos del mismo y ligarlo a las plataformas conceptuales esbozadas por Benjamin en el clásico texto “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. Desde luego, somos conscientes que el debate ha virado y recorrido múltiples derroteros en las últimas décadas. Se ha pasado de las críticas duras a procesos de aceptación sin reticencias (vía Benjamin). O bien, han sugerido una cierta demonización sin ribetes de ningún tipo. Como ha apuntado Marshall Bergman con cierta nostalgia, de alguna manera el “espíritu” de la modernidad ha sido siempre dialéctico (Marx y Nietzsche) y esto fue cercenado a lo largo del siglo XX de diferentes formas, otorgándonos dicotomías radicales para pensar la cultura. Siguiendo está tónica, de más está decir que ciertos principios de Adorno y Horkheimer deberían ser tenidos en cuenta a la hora de ponerse a reflexionar acerca de la dinámica contemporánea antes que celebrar tempranamente (acaso como hace Vattimo) la liberación de todas las convenciones.

119 He optado por conservar el concepto de *industria cultural* pese a las cargas ideológicas y la tajante, a veces, apreciación en la que lo cultural es concebible, únicamente, como material manufacturado, sujeto a relaciones capitalistas. Esto no está en tela de juicio. El capitalismo impregna todas las relaciones sociales y el arte, aún el que se proclame como “alternativo”, participa de las relaciones y los modos de producción capitalistas. Desde luego, este concepto tiene la marca de la postura de Adorno con respecto al arte, pero aún así sigue siendo operativo.

120 Recordemos la novela de Alejandro López *La asesina de Lady Di*. En dicha novela la personaje principal, es fanática *in extremis* de Ricky Martin. Por ende, lleva adelante una especie de búsqueda descabellada por obtener un hijo de él. El símbolo-ícono de Ricky Martin es función en el texto de López, así como las marcas que pululan en el mismo.

Más allá de esta querrela que parece no tener fin, las relaciones dialécticas entre reproducción y arte se desarrollaron en torno a dos vertientes. La de Adorno “era negativa” en el sentido de que toda reproducción técnica destruiría la singularidad de la obra al aplicársele formatos seriales. La cadena de producto-consumo es, según Adorno, la lógica de la alienación. De parte de Benjamin (2009:87), por el contrario, la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica genera nuevas modalidades de percepción y, por ende, de uso. Su uso, es, entonces, histórico y político¹²¹ -esto no quiere decir que para Adorno-Horkheimer no lo sea, sino que entienden otra cosa por política-. La *caída del aura* es la ruptura de esa *lejanía irreplicable* y establece la transformación intrínseca de la obra de arte. Desde luego, los vínculos entre consumo/mercancía/obra/tecnología no han dejado de transmutarse en el eje diacrónico, tanto es así que cierta rama de la ficción contemporánea parte de ellos como resortes para la configuración del tejido narrativo (pensemos los textos de Cucurto o Alejandro López).

Como sugiere Frederic Jameson (1991:17) en *La lógica cultural del capitalismo tardío*, la dominante cultural de la posmodernidad volvió lábiles las fronteras entre el arte “culto” y cultura de masas. Por tanto, es casi obligatorio preguntarse, cuando abordemos la alegoría que nos propone Leonardo Oyola en *Gólgota y Kriptonita*, por la relación que podríamos percibir en relación al consumo con la cultura de masas. En este sentido, un concepto operativo para pensar las relaciones de las obras con la cultura es el de *postproducción*, desarrollado por Nicolás Baurriaud (2009). Este concepto nos remite al montaje, a la reutilización, a través de distintas operaciones estéticas, con materiales ya dados. Aquí, creemos, estaría el punto que ancla la posición de Oyola como escritor -como vimos en el capítulo anterior- y de la cual parten sus producciones.

Como sabemos, Adorno-Horkheimer, en *Dialéctica de la ilustración*, no concuerdan con esta visión. Primero, porque lo semejante u homologable de todos los productos culturales independientemente del formato que desarrollen indica que no habría diferencias sustanciales entre los géneros y sus formas pues éstos mantendrían el mismo patrón, a saber: situaciones repetitivas, humor fácil acordes a un “espectador fatigado” en tanto que su comprensión requiere la rapidez y obsolescencia (ibíd. 2007:1339). Y, por otro lado, esto implica aceptación lisa y llana de la mantención de las normas y jerarquías sociales otorgándoles a las masas la lógica de los poderosos¹²² (ibíd. 2007:134). *Nichos*¹²³ de mercado, en definitiva, a partir de los cuales se generan

121 “La huella de las primeras sólo puede seguirse por medio de análisis químicos o físicos que no pueden realizarse sobre la reproducción. La huella de las segundas es objeto de una tradición cuya prosecución tienen que partir del lugar en que se encuentra la obra original” (Rancière, 2011:87).

122 “La industria cultural, en definitiva, absolutiza la imitación. Reducida a mero estilo, revela el secreto de éste: la obediencia a la jerarquía social”. (Adorno-Horkheimer, 2007:144). O bien: “A ello se añade el acuerdo, o al menos la común determinación de los poderosos ejecutivos, de no producir o permitir nada que no se asemeje a sus gráficos, a su concepto de consumidores y, sobre todo, a ellos mismos” (ibíd., 2007:135).

123 Es interesante la reflexión de Bauman(2003) acerca de los nichos en *Modernidad líquida*. Dice, justamente, en el “Prólogo” que la noción de nicho nos remite al capitalismo más rígido y sin posibilidades. Cada uno, a su turno, debe

los diversos textos que se miden no en tanto potencialidad de mirar de otro modo la realidad sino de adaptarla según ciertos esquemas e imaginarios (íbid., 2007:135) que axiomáticamente reordenen la lógica de consumo. Esquemáticos en lo repetitivo, formulaicos en sus detalles, los productos de la industria cultural se harían como si rellenarían planillas o se siguieran recetas¹²⁴; esto no cambia el mundo sino que lo reproduce.

Benjamin, en cambio, piensa de otro modo. Es decir, si bien es cierto que la imagen de los receptores, esto es, de los consumidores se configura de arriba hacia abajo, desde la *troupe* de empresarios del espectáculo y el *entertainment*, no es menos cierto que la lectura que establece permite atisbar una forma dialógica de concebir los productos culturales. Para Benjamin (2009:85), la obra de arte siempre fue reproducible. La historia cultural del arte desde las litografías a la imprenta ha dado sobradas muestras. Lo que pierde la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica es su “aura” y, de este modo, lo que se modificaría serían las estructuras de su percepción y apropiación. Las obras, arrojadas al crisol de la masa, pierden su autenticidad.

El segundo punto que nos gustaría poner en cuestión sería que, desde el punto de vista de Adorno-Horkheimer (2007:139), el “espectador de cine percibe la calle fuera de la sala como continuación del espectáculo que acaba de dejar porque este mismo quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana”. Habría que agregar una salvedad a esta cita. Los mandatos del consumo que emparejan la vida cotidiana con las múltiples pantallas están orientadas al mismo flujo de consumo en el cual la realidad es una continuación de la satisfacción de las necesidades básicas en la adquisición de los productos del momento. Ideológicamente, las películas trazan un mapa en el que el ejercicio retórico, narrativo, es homologable al acto de adquisición de bienes. En ese sentido es que se liga lo que se reproduce en la pantalla y la vida cotidiana, teniendo presente que la vida cotidiana es siempre más amplia, más compleja, llena de signos y matices que lo que la simplificación de las pantallas muestra. Pero en realidad, se trata de una apariencia de continuidad¹²⁵, de pasaje.

Por esa “simple prolongación del mundo cotidiano” Adorno entiende dos cosas. Primero, que la función del arte, a partir de la *dialéctica negativa*, es romper con lo esperable, generar extrañamiento. Segundo, la ilusión realista, entendiendo el realismo aquí como intento de copia, de mimesis platónica, esto es, a través de la técnica de “reproducir” lo real hasta en sus mínimos

encontrar su nicho, especializarse en él y quedarse en él. Tal como lo habíamos señalado en la cita de Fogwill en *La experiencia sensible*: vivir sin saber, vivir ignorando. Habría, asimismo una cierta analogía con la metáfora de lo líquido. Pues la gran capacidad que tienen los productos de la industria cultural se sostiene sobre no mantener nunca su forma y de salpicar cualquier situación social.

124 “Confirmar el esquema a la vez que lo componen es todo lo que hacen, lo que constituye su vida misma. Por regla general, en una película se puede saber en seguida cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado...” (Adorno-Horkheimer, 2007:138).

125 Contemporáneamente hablando, y sobre todo pensando en un público “cuasi” adolescente (la ironía es que la franja adolescente en el capitalismo tardío parece haberse ampliado radicalmente. Bien podría estar entre los 5 y 40 años. Esto lo delatan los productos culturales: la música, la vestimenta, la ideología que transmiten los mensajes).

detalles, no permite atisbar “mundos posibles” ni hacer entrar en *crisis* los parámetros del “mundo base”. Pero, por otro, la paradoja es que los productos de la industria cultural no nos muestran la realidad, que para ellos es insoportable; la realidad es una cosmética y si se la muestra es para hablarnos acerca de una imposibilidad; dicen a cada paso lo que no podemos *tener* ni lo que podemos *ser*. Es decir, si prolongan la realidad lo hacen a través de la carencia. Como si reprodujeran a una escala multidimensional el mito del hombre burgués. No obstante, como dice Benjamin (2009:89):

...la técnica de reproducción retira lo producido del ámbito de la tradición. Mientras multiplica la reproducción, coloca su aparición masiva en el lugar de su aparición única. Y, en la medida en que le permite a la reproducción salir al encuentro de su espectador en su situación actual, actualiza lo reproducido.

Un lector contemporáneo, vía Bauman, diría que el proceso de licuefacción de los sólidos (las obras de arte, su autenticidad) no ha dejado de acelerarse y de ser, aún hoy, la consigna primordial de la modernidad. La caída del aura tiene mucho que ver con esto. Ese desplazamiento de la tradición rompe con la tiranía de lo único y vuelve a actualizar lo reproducido. La diferencia estribaría en que si bien se puede objetar, dice Benjamin (2009:90), si se intentó acercar a la pintura al gran público a través de exposiciones y galerías no es menos cierto que no se le permitió a ese gran público organizar la percepción. La actividad contemplativa impedía “controlar esa percepción”.

Pero habría, en la lectura que realiza Benjamin (2009:115), un punto en particular que nos permitiría atisbar las configuraciones que realizan las ficciones contemporáneas: “Mientras que lo convencional es disfrutado sin crítica alguna, a lo verdaderamente nuevo se lo critica con aversión. En el público de cine coinciden la actitud crítica y la actitud de disfrute”. Ahí estaría el nodo estético señalado por Graciela Speranza (2005): las operaciones con el realismo son complacientes y críticas al mismo tiempo, lo mismo que afectadas y desafectadas.

En este sentido, es necesario consignar que el desarrollo alegórico de la sociedad contemporánea -que alguna vez hemos dado en llamar posmodernidad-, no estaría sustentado únicamente por los pliegues arqueológicos de determinadas figuras *alegóricas clásicas*, sino que acaso la fuente –perpetua, insistente, invasiva- de imágenes, de discursos, de prácticas, etc., estaría “diagramada” por una especie de imaginario colectivo abonado por elementos de la *industria cultural*. Esto es, por el panteón de dioses mediáticos, por la pluralidad de imágenes míticas religiosas que ellas mismas fomentan –desplazando su sentido sacrílego-, por la infinitud de héroes de la pantalla y del cómic¹²⁶ (la lista desde luego es incompleta). Nada se presta más a la alegoría que el cúmulo de imágenes, de figuras, de fragmentos discursivos estándares, de *locus* cristalizados, etc., que lo que la industria

126 Recordemos que en la charla que Leonardo Oyola brindó en T-Rex hablaba del concepto de *cover*. Ahí precisamente, notaba al increíble Hulk como un *cover* de Dr. Jekyll y Míster Hyde.

cultural pone en escena diariamente; repetidos, reabsorbidos, asimilados y puestos en circulación una y otra vez en todos los medios de comunicación disponibles.

Más allá de esto, como hemos aceptado o terminado por aceptar luego de largos debates que tienen costras benjaminianas y adornianas –que sintetizó Eco en la fórmula de los “apocalípticos e integrados” y que tal vez haya sido negativa para leer en profundidad el debate-, la cultura de masas no implica alienación y pasividad, sino un juego dialógico: los productos culturales son usados, apropiados; sus *gramáticas tecnoperceptivas* serían las bases con las que se configuran las retóricas ciudadanas¹²⁷.

Si bien, tampoco, las lecturas superficiales de Benjamin y Adorno deberían empujarnos a dicotomías simplificadoras. Es necesario señalar que los modos de producción capitalistas se encuentran atravesados, en cada uno de sus puntos, por relaciones de poder. Las redes de poder facilitan formaciones discursivas que permiten construir hegemonía, esto es, la difusión ideológica de “cierta” cosmovisión del mundo. Sin embargo, como nos enseña Ana Amar Sánchez (2000) en *Juegos de seducción y traición*, la perspectiva dicotómica que pretendía encontrar lo «nuevo» en la “alta cultura”, y lo repetitivo, la iteración formulaica, la complacencia del lado de la cultura popular o de masas, se echa por tierra con la incorporación de elementos «extraños» y las «rupturas» con anteriores modelos provenientes, justamente, de los rincones periféricos o marginales de la cultura. A la inversa, los dispositivos planteados por la “alta cultura” son rápidamente asimilados y puestos en circulación por los *mass media*. Arlt y Puig son sendos ejemplos de ello. Pero también Lamborghini(s), Soriano, y, en otro orden de cosas, Macedonio y Borges.

No necesariamente estos productos culturales -serializados, estandarizados- implican pasividad y complacencia en el uso –siempre heterogéneo- de los mismos. No siempre se repica y se repite como un mantra los formatos y se materializan los miasmas de lo mismo. Siempre es posible atisbar sentidos nuevos; sentidos que tuercen la *doxa*, que dinamitan la ideología unívoca. De hecho, una de las problemáticas que presenta el juego estético contemporáneo sería su mezcla, su hibridez, el cruce entre alta y baja cultura y, en ese intersticio, habría que notar la problematización, la relectura de nuevas modalidades de acercamiento a problemáticas de la actualidad y de peculiares formas de leer el presente, por ende, de operar en lo real.

En consecuencia, si tanto lo identitario como la oralidad se cocinan sobre los moldes de las estéticas

127 Habría que pensar en este reservorio de imágenes como casi un patrimonio colectivo, como una construcción hegemónica de las prácticas culturales. Más bien, desde la siempre adorniana duda de que detrás de esas manifestaciones artísticas –“como latas de conserva para su consumo rápido”- se esconde la alienación, la dominación, la manipulación de las masas por medio de los trust empresariales. Los defensores de la industria cultural, dice Adorno, basan sus argumentos en que la “estandaridad” facilita el consumo masivo, pero justamente esto es lo que permite clasificar, organizar los nichos de mercado, de manera que el poder quede acumulado en manos de unos pocos, y justificar, de este modo, la reproducción del orden social (cfr. Adorno-Horkheimer, 2007:136). Dicho en términos de Eco: “consistente en identificar *aquello que está en la imagen misma*, es decir, no solamente las exigencias inconscientes que la han promovido, sino también las exigencias conscientes de una pedagogía paternalista, de una persuasión oculta motivada por fines económicos determinados” (1984:153).

tecnoperceptivas que disponen los *mass media* resulta proteico re-buscar los puntos en los que la literatura plantea dimensiones de hibridez, de mestizaje, de *interlocución*¹²⁸. No obstante, como sostiene Amar Sánchez, no se trata de una apuesta homogeneizadora, acrisolada, jerarquizante (aunque todo eso pueda estar en tela de juicio) en la cual la literatura traduce, esclarece o reelabora dichas construcciones discursivas. Todo lo contrario. Es el espacio dialógico en el que la literatura establece maneras otras de mirar y de dotar de visibilidad a ciertas problemáticas tanto ideológico/estéticas como sociales, con las cuales se *comprometen* las formas/modos de ver y representar el mundo.

128 El concepto de interlocución implica no un franco diálogo, sino una relación de poder. Aquí se establece una relación asimétrica en el campo social. Por ejemplo, las consideraciones que pesan sobre determinados productos culturales y sus receptores.

3.4 Maximizaciones: las alegorías de los (súper) héroes

“Hay un siempre para la batalla y la razón que te demora/si hay una sombra para cada luz/ corras a donde corras” (“La razón que te demora”, *La renga*)

“Y en el cielo las estrellas y en la tierra la verdad” (*Guasones, epígrafe de Oyola*)

Una lectura obvia acerca de Leonardo Oyola sería partir de *lo policial* para anclar las interpretaciones en sus transgresiones, desmesuras, en su concepción de las orillas, de los límites (en la Ley del género). Más allá de esto, transversalmente, podría distinguirse una preocupación por la realidad social contemporánea; una necesidad por representar el presente, de ver en el *argot* propio de los lindes una configuración de la sociedad (cfr. Libertella, Página 12). Ahí, creemos, podrían intuirse las *prestidigitaciones alegóricas* que realiza Oyola, y en las que se distingue la necesidad de trabajar sobre una cierta variación de la realidad, es decir, sobre la problematización de la referencia: “Cuéntenla como quieran. Que somos dioses, que somos hombres, que somos buenos, que somos malos... Pero que se entiende que no somos fantasía. Que somos realidad” (*Kryptonita*, 2012:209).

Si hemos de reflexionar acerca de las configuraciones alegóricas que propone el autor en relación al *Superhéroe* es insoslayable mencionar una cuestión que marca a todos los superhéroes de la *industria cultural*, sobre todo los de Marvel y DC *cómics*: la posibilidad de «dos vidas». Una vida que se hace explícita y otra que corre paralela, oculta; que se desarrolla fuera de la mirada rutinaria del mundo base.

Desde luego, se manifiestan marcas dialógicas en que ambas convergen, pero estructuralmente se presenta como dos vidas. En esta dialogía se cruza la expresión del mundo humano y del mundo superhumano. Esta escisión, sabemos, no se producía en el héroe clásico que siempre era igual a sí mismo¹²⁹ –debería leerse, entre líneas la atomización del sujeto moderno, la ruptura del ciudadano durkheiminiano por el individuo posmoderno, etc.-.

Umberto Eco (1984:257) advierte que esta zona, la de la vida común, es el lugar de la identificación del lector promedio¹³⁰ –lector de una sociedad industrial, altamente tecnificada, en la que el hombre se convierte en un número, en donde los complejos y la impotencia están a la orden del día y que el tiempo de recreación parece ser menor a actividades de consumo tanto alimenticias como culturales: el *fast food*-. Clark Kent representa a un ser como cualquier otro, torpe, relativamente mediocre, miope, un tanto medroso, presa de un amor incorrespondido por parte de Lois Lane

129 Peculiarmente, dice Eco, que Superman encarna las dos vertientes (Eco, 1984:265).

130 Veamos. Aquí se produce el primer desplazamiento. La identificación está en el Superhéroe. Lo está porque muestra su humanidad en carne viva.

(quien está, a su vez, enamorada de Superman). Pero, al mismo tiempo, dada su doble identidad, siempre deja la brecha abierta de la posibilidad de escapar de la pringosa rutina y de que de las ruinas de sus derrotas, nadie sabe en qué momento ni bien cómo, puede aparecer “el Superman” que redimirá al sujeto de todas sus vejaciones diarias (cfr. Eco, 1984:258).

Esta doble identidad se da, de manera análoga en tres de los superhéroes clásicos (hoy reactualizados en las pantallas hollywoodenses): Superman, Batman (DC cómics) y Spiderman (Marvel)¹³¹. Clark Kent y Peter Parker¹³² no se diferencian demasiado en cuanto a su carácter –como decíamos- retraído, tímido, casi aparatoso de a ratos; eterno lugar de burlas y abusos por parte de otros. Además, los dos están emparentados con los medios gráficos y ostentan una posición privilegiada en relación con las primicias que involucran a los superhéroes (Superman y Spiderman). El trabajo, o el mundo del trabajo se presenta, no obstante, como un medio de subsistencia, de hecho, estos personajes sólo hacen lo mínimo para conservarse en sus puestos y siempre con innumerables sobresaltos (mientras uno es un brillante científico el otro es sólo un reportero de medio pelo para bajo). El ojo de la cámara es el lugar donde el hombre común mira el mundo, es el lugar en el cual se le cuenta “la realidad” (dato no menor).

El caso de Bruno Díaz es mucho más cercano, si se quiere, al de *Iron Man*, ya que es un millonario algo excéntrico que ha heredado su fortuna. Si bien con habilidades particulares, Bruno Díaz es un hombre casi como cualquier otro. Pero lo particular de Bruno Díaz es que al transformarse en Batman se convierte, básicamente, en un detective. Una extraña mezcla de policial negro y novela de aventuras. Es el superhéroe de lo técnico-científico: eso lo vuelve un hombre temible, pero vulnerable. Lo que diferencia a Clark Kent de los otros dos es que Clark Kent es su disfraz. Superman es Superman todo el tiempo. Está obligado a ocultar su identidad real, su tragedia, su mundo. A diferencia de los otros dos ser superhéroe es “casi” su naturaleza y, asimismo, no tiene rivales que puedan enfrentarse en buenos términos con él. No tendría sentido contar la historia de Súperman si no existiera la tragedia de no pertenecer, de ser diferente al resto y de haber sido desarraigado de su tierra y tampoco si no tuviera ningún punto de debilidad. Ahí está la kriptonita, una forma de desactivar sus poderes y volverlo vulnerable (las analogías son siempre tediosas e interminables, pero el talón de Aquiles de Súperman es la kriptonita).

Por tanto, ese es el eje de la novela de Oyola, la *kriptonita*. Este texto configura un entramado cuyo epicentro es Nafta Súper, sin embargo más que de tratarse de un Superhéroe clásico es una especie de *antihéroe*, ya que es una suerte de bandido que no utiliza sus poderes para hacer el bien, fomentar la igualdad o la justicia u otras actividades de esa índole sino que casi vive con *indiferencia* el destino colectivo. Nafta Súper no se pregunta por el devenir de la humanidad, por las

131 Marvel, a diferencia de DC, que se consolida ya desde la década del 30, pega el salto de calidad en las década del 60, muy asociada a una estética pop que desarrollo sagas como Hulk, X Men, etc.

132 Justamente, del cúmulo de derrotas cotidianas, indiferencias y humillaciones es el mundo de Peter Parker.

problemáticas del hombre o los dilemas de la sociedad contemporánea. Sus lazos “solidarios” están para con los suyos, para los que viven, palmo a palmo, el día a día, junto a él: “Todo esto es también Pinino. Alguien con las pelotas bien puestas. Capaz de sacrificarse por los suyos, como lo hizo su famoso: 'Para eso estoy acá'” (*Kryptonita*, 2012:174 y ss).

Su arraigo es su barrio: la villa de Los Eucaliptos. “Dar la vida” por un “fin superior”, por un destino colectivo, no está en la naturaleza del héroe de Oyola; tan sólo por los que, el destino o el azar han ubicado a su lado. En este sentido, habría que señalar que este superhéroe sería discontinuo al denso aparato ideológico del Imperio: la “ley marcial” que pesa sobre las concepciones universales de los héroes de la gran industria.

Tampoco estaríamos frente a una doble vida: Nafta Súper no se oculta detrás de un disfraz ni tiene doble identidad. En todo caso la otra vida de Nafta Súper es lo que hace fuera de la ley. Es el identikit de la policía o lo que se ha ganado en la calle o el mundo que oculta a su hijo, Ramón. Lo que implica que ganarse un nombre, “hacerse fama”, portar un sobrenombre y estar lleno de historias que lo elevan del rango de la cotidianidad serían también atributos propios de su devenir alegórico.

Ahora bien, el primer entramado alegórico, esto es, el conjunto fragmentario de elementos que hacen de Nafta Súper un ser humano fuera de lo común se tejen a partir de este punto:

Desde que estoy con Pinino perdí la cuenta de la cantidad de veces que lo tajearon con facas o tramontinas delante de mí. Hasta le vi aguantarse un hachazo que le dieron en el pecho con un machete. Nunca sangró. El Federico presencié, y sin poder evitarlo, cómo le llenaban la espalda de plomo a traición. Dice que Pinino sólo pegó la media vuelta y les dio para que tengan. Lady Di estuvo cuando un patrullero se lo llevó puesto antes de terminar chocando de frente contra un semáforo. Los dos rati que iban adentro murieron por el impacto (K.¹³³, 2012: 57).

Para Nafta Súper –dicho valeryanamente- lo más profundo es la piel. La piel como elemento sinecdótico es el que dota de una facultad particular al héroe. Decíamos que el reino de lo alegórico es lo fragmentario, entonces, uno de estos elementos es la invulnerabilidad, pero aquí la mención se hace alegoría sobre una especie de coraza –como la del “hombre de acero”-, de la piel: “No pude colocarle una inyección de adrenalina porque al pincharlo la aguja de la jeringa se me dobló” (K, 2011:38). Pero su piel, como un callo, representa algo más que invulnerabilidad. Representa una facultad de “aguante”, de supervivencia. Sobre este elemento, la piel, se sobreimprime una marca. Esto le otorga otro pliegue a la alegoría. Veamos:

-¿Me está diciendo que está hecho a propósito?

-Así como lo ve. Se corta la piel hasta dar forma a lo que uno quiere llevar para

133 Como en el caso anterior, utilizaremos la nomenclatura “K” para referirnos a la novela *Kryptonita*.

siempre. Hay que hacer un corte profundo y la herida se tiene que infectar. Mientras más dure la infección más pronunciada va a ser la costra.

(...)

-¿Y en Pinino? ¿La ese qué significa?

-Es por Súper

-¿Súper?

-Sí, súper. Nafta Súper. Así lo empezó a conocer la calle. Incluso en su prontuario figura como “Pinino”, “Pini”, “el Súper” o “Nafta Súper”.

-¿Y por qué?

-Porque a Pinino le gusta prender fuego. Ver las cosas arder (K., 2012:106-7).

Primeramente, la escarificación es una marca corporal. En las tradiciones antiguas la escarificación oficia como un rito de pasaje. La “S” inmensa en el pecho de Pinino es una transformación marcada en su propia piel, a la que se le agrega un elemento más: el fuego, o sea, la piromanía. Aquí se hace continua la metáfora en términos alegóricos: una combinación de su apodo y de su obsesión, cifra de su particularidad, su piromanía y su identikit policial.

Como todo superhéroe –no sería tal si no- tiene un punto débil. Por tanto, el eje vertebrador de toda la novela, como dijimos más arriba, sería la Kriptonita. En este caso se trata del vidrio de la cerveza Heineken. Otra marca alegórica que se presta a nuevas líneas de interpretación y que, dicho sea de paso, desplaza la gravedad del relato de los superhéroes clásicos, otorgándole “un toque” de un producto de consumo, de una marca. La kriptonita, es, como sabemos, algo que lleva a la muerte o que puede debilitar al héroe al máximo. En el texto de Oyola se generan una serie de constelaciones con respecto a la Kriptonita: es su familia, es su vida, es su forma de ser. De cualquier modo, este elemento, si bien no parte del cuerpo de Pinino añade un nuevo pliegue a la alegoría del *Superhéroe*. Veamos ahora la siguiente cita:

Lady Di cuenta de un mano a mano en el que el Pelado se apareció con un pendejo haciéndole la segunda, que lo acogió mal a Pinino, que esa vez estuvo bien cerca de ser boleta. Que llovía mucho. Relámpagos. Truenos. Que cuando Pinino le alcanzó atenazar la jeta al borrego y lo estranguló, paró de llover y terminó la pelea. El Federico todavía no puede creer que Pinino haya sobrevivido cuando el Larva lo tiró al río Matanza encadenado para que se hundiera hasta el fondo y se cagara ahogando. Y hasta el Faisán intenta convencernos de una madrugada en la que supuestamente uno de los hijos de Sabiola, creo que el que es adoptado, peló un cañón corte Star Wars que disparaba un rayo rojo. Algo así como un láser. El Faisán dice que de los ojos de Pinino también salieron rayos láser que al pendejo le hicieron teta el trabuco onda Darth Vader (K., 2012:63).

Más allá de la referencia a Star Wars, un ícono de la cultura del cine, Oyola trabaja intensamente con las narraciones míticas que recrean vivencias peculiares de los personajes. La variedad de versiones que circulan en torno al héroe tienen ese carácter mitológico de narración oral, de hazañas hipertrofiadas, de la fama típica de la calle. Cada anécdota, cada relato pone en escena una marca más, una glosa que completa la alegoría. Aquí la mención recorre todos los lugares comunes la muerte y de la situación fuera de lo común en las que salió de la misma: el estrangulamiento, el encadenado al río, el rayo de los ojos. Pero también a la lluvia como un hecho natural pero peculiar pues está en relación con un ser dotado de una facultad especial.

Sin dudas, esto va sumando diferentes trazos (fragmentos) a la alegoría del Superhéroe, y no es nuestra intención, como ya se ha podido notar, ser minuciosos en este aspecto. Se trata de ver, de distinguir que el pliegue alegórico se construye sobre lo omnívoro de la cultura de masas. La multiplicidad de elementos que hacen de Nafta Súper un hombre fuera de lo común parten de una narración mítica, oral, de la calle, que reconfigura al héroe de Oyola. En esta alegoría, no hay nada tétrico, ni nada grotesco, acaso incluso rastros humorísticos y homenajes diversos. La pregunta implícita en el texto parte de la carnalidad de lo “superior”, lo abstracto de los superhéroes. Así, diseminados por la trama, nos encontramos con ubicaciones precisas de los lindes de Buenos Aires, de las amistades entrañables, de un mapa de la ciudad. En ese mapa entran tanto lo fantástico, como lo policial y la referencia. La ficción se sostiene en que una de las facultades de Nafta Súper acaso no sea la de ser un superhombre. Al contrario, ha estado al borde o volvió de la muerte innumerables veces. Su particularidad como superhéroe es que no puede morir, que no es fácil acabar con él. Las facultades para sobrevivir más allá del contexto, de la sociedad, y todo aquello que se lleva a quienes transitan por los rincones periféricos de la ciudad. En efecto, en una entrevista que le hemos realizado al escritor nos decía lo siguiente:

En lo que yo escribo están las experiencias personales pero también las cosas que pasan y siguen pasando en donde me crié. Como escritor no es mi intención hacer una denuncia. Ni hacer visible lo que no tiene prensa ni presencia. Tampoco miro para otro lado. Lo narro porque eso le da vida a la historia que quiero contar (Oyola)¹³⁴.

Volvemos nuestros pasos a lo que señalaba Graciela Speranza con respecto a las ficciones del presente. “Imágenes afectadas y a la vez desafectadas” y “críticas y a la vez complacientes”. No se puede contar, desde la perspectiva de Oyola, sin ese cúmulo de encarnación, de ese soplo de vida que puebla sus tramas, que posibilita inscribir el relato en un determinado campo sociocultural. Ahí vemos la intrínseca relación entre alegoría-industria cultural-novela y realismo.

134 Entrevista realizada en Posadas y publicada en la Revista Le-Centro del Conocimiento, Año 10, N° 12.

Ahora bien, se podrían trazar una serie de correspondencias entre el superhéroe de Oyola y el héroe de la colección de cuentos *Los lemmings y otros* de Casas. De hecho, el punto que los hace héroes serían las narraciones míticas que los elevan al rango de leyenda. En este apartado revisaremos algunas de las características peculiares de Máximo Disfrute en torno al concepto de alegoría y a la funcionalidad al devenir de la trama.

La mitología clásica caracterizaba al guerrero como el conjunto de virtudes aristócratas de un pueblo. Dichas virtudes “necesarias” eran consideradas como lo mejor de los atributos de la comunidad. Carlyle define al guerrero como: “aquel que puede resumir con sus actos: fuerza, virtud y excelencia”. Partiendo de esta premisa, se podría presumir que la vida del guerrero es una vida ardua, que requiere de una ejercitación previa. Esta visión proviene de la *acsis*, de la elevación por encima de lo común, porque una vida fácil no hubiese necesitado ningún tipo de ejercitación ni nada por el estilo. Podemos decir entonces: una vida esforzada, una lucha constante consigo mismo, una sostenida misión de sacarse el polvo de lo simple y una vigilante y paciente perseverancia, hacen del hombre –un simple mortal- un héroe. Ortega y Gasset en *Las meditaciones del quijote e ideas sobre la novela* nos dice que una vida así es un perenne dolor, un constante desgarrarse a sí mismo, una lucha incansable por salirse de la materia prisionera del cuerpo. El héroe debe inventar constantemente formas nuevas para escapar a lo rutinario.

Siguiendo estas premisas, el personaje de Fabián Casas, Máximo Disfrute, se presenta como una suerte héroe popular a la banda de pibes del barrio. Concordamos con Carolina Rolle (2006) en que Máximo Disfrute es casi una función. Máximo activa la movilidad de la trama, reorganiza, en torno suyo a la banda de Boedo; recrea un universo particular que establece una multiplicidad de acciones y líneas de fuga de la territorialidad base.

Máximo Disfrute, guía o instructor de Andes Stella, ídolo indiscutible de la barra de Boedo se presenta como el eje o *leit motiv* de toda la obra de Casas¹³⁵ -“El otro es Máximo Disfrute, mi primer amigo, maestro, instructor, como se le quiera llamar” (LLyO¹³⁶, 29) y, para Andrés, cobra dimensiones estafalarias. Su nombre parte de un *gingle* del Ital Park: “Los chicos lo conocen a Máximo Disfrute/ Máximo Disfrute está en el Ital Park/ el Ital Park es grande ¿dónde lo encontramos?/¡En los ojos de sus hijos los hallarán!”. Esta cancioncita pegadiza que parece inocente, no lo es tanto. En la mirada de los niños se halla ese potencial de ruptura, de quiebre, que relee a Nietzsche: el niño es continuo juego, continua creación, “un santo decir sí”. En esa llama imperecedera estaría Máximo como función, como horizonte, como sugerencia, como puro cero en términos peircianos.

Aquí, las pupilas, la mirada, el brillo persistente en el reflejo, remite tanto a Máximo, creado en

135 Hay una suerte de apéndice en el cual M. D. está internado y delira en un lenguaje “chabón” acerca de algunos acontecimientos suscitados.

136 Utilizaremos, como venimos haciéndolo, esta nomenclatura para referirnos al texto *Los lemmings y otros* de Fabián Casas.

dimensiones hiperbólicas por las narraciones de los demás niños -es decir, un problema de narración-, como a esa imagen que está, en germen, en los demás -un problema cultural-. Es tanto un adentro como un afuera. Es tanto conciencia como hacer. Todos los ideales, las aspiraciones, las utopías reencarnan en Máximo, como, a la vez, todos los temores “de esa raza bien domesticada”, llena “raps restrictivos, ordenados” de los adultos, que emerge a raudales en cada situación atípica. Primera alegoría: Máximo es un reflejo, un destello de lo que estaría por venir; de la celebración y la adrenalina de la existencia, “al palo”, por fuera de las convenciones sociales.

Vayamos a otro posible pliegue alegórico que desde nuestro punto de vista estaría indisolublemente unido a las rupturas de los universos discursivos del mundo base.

Se empezó a correr la bola de que en una calle de Boedo había un chico, un tal Máximo, que la rompía.

(...) En la distancia, su figura se volvía mítica. (...) Máximo venía a la vereda donde nos sentábamos a escuchar Led Zeppelin, y nos contaba, al pasar, que la noche anterior había estado con Chamorro, que se habían agarrado a trompadas contra los de Deán Funes, que se habían cogido minitas, que habían robado... (LLyO, 2010:31).

Máximo, por otra parte, comprende, rápidamente que ser adulto “es una mierda y que no hay forma de obtener un final feliz” (cfr. LLyO, 2010:34). Masculla este conocimiento debajo de una cama, oculto, en una pensión que no se admiten niños (cfr. LlyO, 2010:29). El juego de esta *imagen pensante* es múltiple. Su *estar* en el mundo es clandestino, plebeyo. Su discursividad es un cruce que evoca, que sugiere. Como decíamos, Máximo es casi un niño adulto, por ende, hay un desacople en su mirada, una cierta lucidez que lo obliga romper lo esperable. Un recorte de lo sensible que traza un territorio de operación cultural que corta con lo repetitivo, lo formulaico del mundo base. La configuración de mundos posibles se dispara instalando una suerte de pequeños mundos en los que siempre vemos *algo más*.

Máximo está, como todo héroe, lleno de frases que marcan sus recorridos. Como aquella frase épica pronunciada minutos antes de una pelea entre dos bandos del mítico Boedo: “Boedo está dónde estemos nosotros”. Por consiguiente, sería como la huella del héroe colectivo, de la comunidad que lleva a todos sus lugares su sangre, su ideología, su tradición, su nosotros.

Más allá de esto, como ya señaláramos más arriba, Máximo es la marca del declive, de la decadencia, de la ruina. Ese declive es, de algún modo, la de todo héroe: “para llegar al cielo, hay que pasar por el infierno primero”, diría Dante. Pero este cielo no es el del parnaso heroico de la memoria, de las huellas que tejió un determinado héroe en su comunidad. Es el cielo de los vencidos, de los imaginarios colectivos rápidamente hechos mensajes a través de los relatos y

atravesados por el proceso semiótico de la memoria/olvido.

Pasó un año hasta que una tarde abrí la puerta y él estaba ahí. Pero ya no tenía la indumentaria cheta. Tenía un overol, una remera desteñida y el pelo duro de puerco espín había mutado por unos rulos inmensos. Se señaló la cabeza y me dijo: ¿esta es la onda, no? Y nos abrazamos. El Avatar estaba de nuevo en Boedo. Se había hecho la permanente y se había tatuado un árbol en el brazo derecho. Y empezaron rápidamente a sucederse las cosas (LlyO, 2010:33).

como dijimos anteriormente Máximo es una función más que un personaje. Las cosas, los sucesos, la vida comienza cuando Máximo aparece. No es que la vida no pase o que se detenga, sino aquello que queda tatuado en la piel es lo que ocurre cuando está Máximo. Casas nos muestra formas de recorte de lo sensible, discontinuidades, quiebres y líneas de fuga. En la voz de Máximo hay pájaros de todos los colores, caballos fosforescentes y ciervos que hablan (cfr. LlyO, 2010:32), las cuales nos remiten, si seguimos insistiendo con el realismo contemporáneo, a una zona en la que lo real parece desplegarse más allá de lo material “promedial”, de lo prototípico. Como decíamos con Fischer, en la realidad no sólo existiría lo material sino también en el sueño, en la vigilia y en el delirio. En el apartado anterior veíamos como lo real era una especie de trauma inasible y se accedía a lo real por su magnificación -Las Vegas, en esencia, es eso-. Aquí en cambio vemos que el acceso a lo real estaría dado por una discontinuidad, por un recorte de lo sensible que oficia de muestra que lo real está siempre más allá.

3.5 Alegorías Superpuestas

“Así fue como se llevaron a Jesús. Cargando su propia cruz, salió de la ciudad hacia el lugar llamado Calvario (o de la Calavera), que en hebreo se dice Gólgota.” (Juan, La Biblia)

“Que Skeletor solo podía ser rey del dolor. Que Calavera sólo podía calzarse como corona una de espinas. Que lo iban a crucificar. Sí. Por el poder de Grayskull. Amén.” (Oyola)

Para finalizar nuestro recorrido, nos gustaría trazar una breve, modesta, reflexión acerca de un juego alegórico propuesto por Leonardo Oyola en la novela *Gólgota*. Desde el mismo título de la novela se presta a la posibilidad de una lectura alegórica de *La pasión de Cristo*. Una estrategia estética que propone un segundo plano, subrepticio. Acaso la posibilidad de una lectura *otra* de un drama policial, dando cuenta del postulado del género –según Piglia- de discutir lo que discute la sociedad pero de otro modo (cfr. Piglia, 2000). De manera que, lo interesante sería lo que subyace, lo que podría conjeturarse, a través de esa imagen evocada por el juego alegórico propuesto por el autor.

Así el calvario de Jesucristo es análogo al del policía Centurión. En él estaría cifradas las coordenadas de todo un proceso de sufrimiento y su ulterior crucifixión. Es en torno a una especie de justicia por mano propia, saldando cuentas con el dealer del barrio Kuriaki, en el que el mismo Centurión se expone a la tortura porque rompe un mandato, desanuda y desnuda el orden establecido (un orden ya, de por sí, de segunda significación, en tanto que hay una relación monetaria entre dealer y policías). Más sutilmente el calvario muestra la vivencia, lo que ha tenido que atravesar Centurión por ver dañadas personas queridas y por no poder hacer nada al respecto, por lo menos nada que tenga que ver con la ley.

No obstante aquello, habría otra lectura alegórica que se articula con la primera. La que hace referencia al célebre cómic de los 80': He-Man. En efecto, al Sargento Centurión, el dealer Kuryaki le dice Skeletor y se autoproclama como “The masters of the universe”, como el que tiene “el poder de Grayskull”¹³⁷. En este sentido, la alegoría es doble, pues se sobreimprime a la primera.

Ahora bien, mientras que en la serie Cristo/Centurión el personaje es homologable a aquel que con su gesto, con su muerte, nos muestra la revelación, en la segunda Skeletor/Centurión es un villano que busca arrebatarse el poder de Grayskull a He-man/Kuryaki -dice Marx: primero la historia se

¹³⁷ No está demás señalar que la referencia al “poder de Grayskull” es dual: por un lado, hace referencia directa al poder de Kuryaki en el Scasso. Su supremacía política “El kuryaki de Laferrere era el transa principal de la avenida Rosas y uno de los más *grossos* de la villa. (...) Según las palabras del Kuryaki, si nos metíamos con él nos estábamos metiendo con todo Scasso. Que él era He-Man. Que él ya tenía el poder. Cat Power era peligroso entonces. Y ahora lo era más. El Kuryaki supo ser uno de los hombres más fuertes en Scasso” (G., 2008:76). Por otro, sabemos, el poder de la droga –el síndrome de Popeye dicen los psicólogos cuando se refieren a la cocaína-. El poder ficticio o no, casi que se obtiene al ingerir determinadas sustancias. Y, por último, la obviedad de que el traje de Skeletor es azul, como el uniforme de los policías.

presenta como tragedia, luego como farsa-

-¡Por el poder de Grayskull, Skeletor! Yo soy el que ya tiene el poder. ¿Tenés idea de toda la sopa que te hace falta tomar para venir a joder al He-Man Kuryaki? (...) Serán azules pero quieren lo mismo que todo el resto: ser lo que yo soy en Scasso. Master of the universe (G., 2008:65).

Como pudimos distinguir se invierten los órdenes del bien y el mal. Está inversión deja una zona gris, una doblez entre dealer y policía; un dilema estético que se encuentra en una suerte de intersticio que nos permite salir de las dicotomías. Por otro lado este doble juego con lo alegórico habilita, a la vez, una lectura social: la marginalidad, la pobreza, la droga, el sexo, las bandas de narcotráfico, el parentesco, la corrupción, la venganza, los códigos de la marginalidad, el ghetto, etc.). Como si para nombrar los hechos que involucran a la muerte, las drogas, el sexo, el abandono, los pliegues del abuso sexual, la eterna repetición de la tragedia –no se pueda recaer en las simples polaridades de héroes y villanos, de buenos y malos, de policías corruptos e ineptos y de detectives sagaces e intelectuales –como Dupin o Holmes o Poirot- o de policías que dan la vida por el bien común. No se puede juzgar el acto –y esto en letra pequeña, al pie de página- de Centurión o tomar partido por la villa del Scasso. Aquí es donde el realismo contemporáneo encuentra sus lindes en la representación pero, al mismo tiempo, amplía las posibilidades de interpretación, ya que reconfigura un territorio de lectura¹³⁸.

Cada opción o huella que sigamos deriva en un callejón sin salida, en una respuesta suspendida. La doble alegoría plantearía una incomodidad, una zona con matices, plagada de opacidades. Ambas alegorías reflejan y refractan, a su modo, dos formas de entender la historia de Centurión-Kuryaki que, dicho sea de paso, aparecen pegados el uno al otro, como si no pudieran desprenderse de las formas de lo trágico. De hecho, Gólgota, como dice el epígrafe, significa en hebreo tanto calvario como calavera. Ambas posiciones son tributarias del desarrollo alegórico. El calvario como sufrimiento la calavera como el mal, como la muerte. Tenemos el calvario de Centurión y la muerte de Kuryaki representada en la calavera, pero la calavera es el signo de Skeletor como verdugo de He-Man.

A este juego alegórico sería interesante, completarlo con una lectura que parte de una reflexión de uno de sus personajes y narrador de la historia, el Lagarto¹³⁹, al *incipit* de la novela:

De ahí que el espejo siga sumando más impactos y marcas. Sobre él se dibujan

138 En el primer apartado hemos podido distinguir que la mimesis 3 propuesta por Ricoeur interviene el proceso de lectura, de apropiación. Podría intuirse, los nuevos realismos operan en esa zona conjetural, en donde las huellas discursivas plantean más dilemas que soluciones; más pliegues que nitidez.

139 El desarrollo alegórico, si tenemos en cuenta que el que narra la historia es el Lagarto, un oficial a punto de jubilarse que es la pareja policial de Centurión adquiere otras dimensiones. Aquí la referencia a la dupla de detectives: de Holmes y Watson hasta Arma mortal y tantos otros o en el cual uno es el joven e otro es el que tiene experiencia, ya estaríamos frente a un juego alegórico típico del género policial, frente al saqueo a las líneas fundantes del género.

cada vez más nuevas rutas de destrucción.

Es irónico que un espejo hecho mierda te muestre en verdad quién sos.

Eso me pasa a mí, cada vez que veo mi reflejo, cada vez que me encuentro conmigo mismo en “Teneme al chico”. Lo que veo es a un viejo quebrado de rostro arrugado, tan arrugado como astillado está el espejo. Soy algo destruido, algo feo. Soy lo que está roto y lo que todavía se puede romper más (G., 2008:19).

En el espejo del bar, quebrado y roto –históricamente por las múltiples riñas y peleas, casi rituales de un bar típico- se reflejan y refractan sinecdóticamente, fragmentariamente, los rostros de aquellos que van a beber. El espejo es en sí mismo una alegoría. Una manera de leer el fragmento. Si, como decíamos con Benjamin, el reino de lo alegórico se opone a la totalidad, a la sensación completud aquí, precisamente, cada línea del tejido narrativo es un fragmento, es un elemento más que niega a la totalidad de los clásicos dramas policiales. Cada alegoría es una ruina, un destello del relato. La historia está incompleta y puede abrirse –romperse—aún más en múltiples direcciones: es la historia del Lagarto, pero también la de Centurión, la de madre e hija en el Scasso, del dealer, de su hijo, de todos los que componen ese denso tejido narrativo. Son imágenes, instantáneas. En efecto,

Un trozo tiene la capacidad de reflejar la totalidad y la totalidad está a su vez en un fragmento. Lo imaginal es lo indivisible, lo intensivo que se tiende sobre al extensión de modo puramente accidental. Es por eso, que por esa capacidad de posar no según el modo de la extensión, que las imágenes están en todas partes: en el aire, en la superficie del agua, sobre los vidrios, sobre la madera (Coccia, 2011:35).

En términos generales, es lo intensivo por sobre lo extensivo. Es ver en el fragmento la totalidad.

Capítulo 4

DIMENSIONES (sub)URBANAS

4.1.1 Palabras urbanas

“Un desarrollo semejante sacude o desvirtúa todos los ordenamientos y clasificaciones de la vida, válidos hasta el momento, mientras que el ritmo de la transformación exige un esfuerzo continuo y penosísimo de adaptación interna, ocasionando violentas crisis de acomodación.” (Auerbach)

Adrián Gorelik (2002:12) dice que la ciudad como «objeto de estudio» implica un cambio de paradigma. Es decir, marca el momento en el que la concepción de la ciudad pasó de ser una «aspiración» para transformarse en un «problema». En este «problema» estaría cifrada toda una dinámica epistemológica y estética que trabaja sobre la aprehensión –siempre inestable, siempre inacabada- de su espacialidad sociocultural. Por tanto, se liga al hecho en el cual las ficciones literarias empezaron a operar no sólo sobre las tensiones entre la ciudad y el campo sino desde dentro de la propia ciudad, de sus devenires y mutaciones.

La *cosmópolis* se convierte así en una *escenografía* privilegiada que “muestra” las fricciones entre grupos y clases sociales; voces narrativas y signos interconectados en un complejo *rizoma*; distintas formas de reparto de lo sensible y políticas organizacionales de lo urbano sustentados en modelos económicos de distribución de los espacios y, en consecuencia, modalidades simbólicas de habitarlo¹⁴⁰.

Si, como dice De Certeau (2000:110), la ciudad se construye a partir de tres postulados de base: la creación de un espacio propio, la destrucción de las resistencias de la tradición y la configuración de un sujeto universal, indudablemente, esto va a generar una serie de nodos problemáticos a resolver. Y los textos literarios van a buscar *respuestas* en torno a estas fricciones. Como ya dijimos anteriormente, esto coincidiría con el advenimiento de la *novela* y su coincidencia con el *realismo*

140 Dos cuestiones para señalar aquí. Primero que, como dice Silvy Saítta, la estética de Boedo, ligada al realismo y naturalismo marca una preocupación por la representación de la pobreza en su grado extremo como búsqueda de reescritura de lo social. Segundo, el problema de la multitud que se empieza a palpar desde las primeras olas inmigratorias en las postrimerías del siglo XIX y que plantearía una serie de dilemas políticos, por ende, estéticos. Para Hobbes la multitud es una “*pluralidad que no converge ninguna unidad sintética*” (Virno, 2003:12). En este no “converger” en esa unidad que oficia como una suerte de cemento cultural, de ligación de los miembros a un territorio, a una cultura, Hobbes vislumbra una peligrosidad extrema, pues atenta contra “*el monopolio de la discusión política que materializa el Estado*” (ibíd., 2003:12). Para Hobbes el concepto de multitud, como dice Virno (2003:14), es puramente *negativo*; es un concepto límite que sólo es funcional por su contrariedad a la estabilidad estatal. La postura de Spinoza, en cambio, es muy diferente. Para él ...el concepto de *multitud* indica que una *pluralidad* que persiste como tal “*en la escena pública, en la acción colectiva... sin converger en un Uno, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto*. Multitud es la forma de existencia social y política de los muchos en tanto muchos...” (ibíd., 2003:11-2).

como movimiento estético en el siglo XIX (Cfr. Contreras, 2005). Por tanto, el realismo desarrolla diversas *formas* de comprensión de lo sensible que luego serán criticadas, ampliadas o modificadas. En efecto, aún desde sus albores (pensemos, por ejemplo, en dos obras fundacionales: *Facundo*, de Domingo Sarmiento o *Martín Fierro* de José Hernández) la relación que “desgarra” las intervenciones narrativas se manifiestan a partir de la disputa entre el campo y la ciudad. Sin embargo, el cambio sustancial se produce a partir del *grotesco criollo* (Discépolo, sobre todo) y avanza en zigzag hasta los escritores de Boedo (Yunque, Mariani, Castelnuovo, Barletta, etc.), para quienes, evidentemente, las condiciones deplorables de habitar el espacio ocupan un lugar sustancial en su concepción estética. De Boedo a Arlt¹⁴¹ hay un sólo paso, aunque la percepción de la ciudad se modifique en su misma raíz. Ni es necesario, entonces, mencionar a la diversidad de escritores contemporáneos¹⁴² (Piglia, Saer, Chefjec, Ramos, Fogwill, Casas, Oyola, Rejtman, López, etc.) para constatar que la ciudad es insoslayable (lo cual no excluye ni a Macedonio, Borges, Walsh o Marechal). Entonces, es un hecho: ya sea que vivamos en Buenos Aires o en Posadas: «Nada pode ser pensado sem a cidade» (Orlandi, 2004:11).

El tejido de la ciudad -más allá de todos los discursos decimonónicos de la clase dirigente- tiene dimensión como “construcción social”; como espacio en el cual se reflejan y se refractan los “imaginarios sociales”; como sitio en el que se representan las múltiples identidades culturales y se trazan las formas de interlocución con la otredad; como ruta simbólica y a la vez material (aquí podría pensarse en la dialogía que se establece entre el discurso y el diseño urbanístico o en las cartografías que bien explicita De Certeau al respecto a de las retóricas¹⁴³ ciudadanas¹⁴⁴ y lo que dichos diseños presuponen en relación a las nuevas sintaxis que los caminantes proponen). O bien como escenario político de disputas, de intercambio y negociación. Todo este entramado, desde luego, se encuentra surcado por profundas huellas que dejan, en todos sus puntos, las relaciones de poder¹⁴⁵, las marcas asimétricas en la distribución de la riqueza y los signos de consumo para refigurar, según la *lógica de la explosión post-postmoderna*, la “identidad” (cfr. Balandier, 1988).

Sería necesario reflexionar al respecto: al discurso de la ciudad, si no queremos restringirlo, habría que trabajarlo no como una serie de espacios arquitectónicos diseñados expresamente para

141 Esta separación es más bien de índole metodológica. Sabemos que Arlt es contemporáneo a muchos escritores de Boedo con los cuales compartió cierta preocupación ideológica. Incluso trabajó en el periódico de Castelnuovo como cronista. La inteligente lectura de Silvy Saïta nos posibilita leer sutilmente ese desliz.

142 Incluso la eterna discusión entorno al realismo mágico. Conuerdo más bien con Yurkievich que con Anderson Imbert en este punto.

143 “1) se supone que las mismas prácticas del espacio corresponden a manipulaciones sobre los elementos básicos de un orden construido; 2) se supone que son, como los tropos de la retórica, desvíciens relativas a una especie de “sentido literal” definido por el sistema urbanístico” (De Certeau, 2000:113).

144 Análogo es el ejemplo que Bauman recrea en un relato. Se trata de una visita a una universidad que nos da cuenta de que en cada recorrido se recrea un mapa propio (Cfr. Bauman, Z.: *Modernidad líquida*. México. FCE, 2003).

145 El poder, desde esta mirada no se hallaría en determinados puntos discernibles de la red cultural, ni pertenece a las instituciones en sí, sino que fluye a través de los metabolismos en pugna estratégicos, en sus posicionamientos (Cfr. Foucault, M.: (1976): “El método” en *Historia de la sexualidad Tomo 1- La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002).

satisfacer las necesidades de servicios y el “goce” del consumo –especie de síntesis ideológica preconizada por el neoliberalismo económico o, en términos literarios, de descripción opuesta a narración (cfr. Lukács, “Narrar o describir”, 1965)¹⁴⁶-, sino más bien como punto neurálgico en el cual se construye y/o reconstruye, a menudo también se deconstruye, la semiosis ciudadana. Esto es, las formas del estar, de generar mapas de recorrido, de vincularse entre sí, de reinscribir fronteras. «Semiosis», por cierto, inasible, dispersa, puesta en cuestión permanentemente por el discurso literario.

La ciudad, decía De Certeau (2000:103), desde el World Trade Center de Nueva York parece accesible, clara, comprensible. Pero basta bajar de allí, sumergirnos en la muchedumbre, perdernos en sus recovecos, encerrarnos en sus bares y habitaciones para perder esa visibilidad panorámica. Basta recorrer los pasos de Erdosain, Gabriel, O'jaral, Wolff, Stella, Fátima o Op Loop y el mundo se transforma en un lugar multidimensional, cargado de margen, de miseria, vejaciones, pero también de delirio, de belleza, de sueño, de poéticas del espacio. Desde esta perspectiva, el discurso de la ciudad no es generalizable a una cierta modalidad estética (los ejemplos son tan amplios y variables que entre la ciudad cubista de Arlt y la monocromática de Pampillo media un abismo), ni es atribuible directamente a un marco referencial determinado, ni menos aún medible de acuerdo con precisiones descriptivas o estadísticas o de otra índole clasificatoria. Se trataría de un conjunto de miríadas, de cosmovisiones, de ideologías, de prácticas, que delatan el sentido político de todo devenir discursivo en/sobre la ciudad; e incluso, a contracorriente del realismo bodeista, en su delirio estaría el atisbo a lo real.

Desde nuestra perspectiva, las dimensiones de análisis que pretendemos llevar adelante nos instan a preguntarnos en qué sentido se emparentan los nuevos realismos con la ciudad como construcción narrativa. Respondemos apresuradamente: distinguir en el mapa de la ciudad, las formas y modos para pensar lo real. Y así, de esta suerte, reconocer dinámicas con el referente, el presente -o el pasado reciente-, o las vinculaciones entre los productos culturales y los *mass media* como “atisbos”, regímenes de visibilidad y de replanteo de la “raigambre” ciudadana. Dicho de otro modo: ¿qué vínculo podría establecerse entre el realismo como concepción filosófica y la ciudad? ¿qué matices y texturas podríamos encontrar en la forma de materialización de las prácticas y la visibilidad y la enunciabilidad acerca de la urbano? Por tanto, nos interesa, en este primer acercamiento, observar ciertas relaciones que estas maquinarias literarias mantienen con la ciudad como nodo estético. Esto no niega, y ya es una ingenuidad o redundancia señalarlo, que desde la

146 Recuérdese que Lukács, a partir de dos pasajes de Tomhas Mann, “La inflación de la descripción en detrimento de la acción, constitutiva de la singularidad de la novela realista, no es la ostentación de las riquezas de un mundo burgués preocupado por afirmar su perennidad. No es tampoco ese triunfo de la lógica representativa que se describe con frecuencia. Marca, por el contrario, la ruptura del orden representativo y de lo que era su corazón, la jerarquía de la acción. Y esta ruptura está vinculada a lo que está en el centro de las intrigas novelescas del siglo XIX: el descubrimiento de una capacidad inédita de los hombres y de las mujeres del pueblo para acceder a formas de experiencia que hasta entonces se les negaban” (Ranciére, 2015:20).

perspectiva literaria la ciudad posee una ligadura de “fractura” con eso que llamamos excluyentemente “la realidad”, pues “Una ciudad trashumante, o metafórica, se insinúa así en el texto vivo de la ciudad planificada y legible” (De Certeau, 2000:105).

4.1.2 Margen y territorio

Desde una primera mirada podemos notar que las operaciones estéticas de los escritores de nuestro corpus (Fogwill-Casas-Oyola) tiene una fuerte tendencia hacia el margen; sus *semiosferas* se entretrejen desde/en el límite sociocultural. Primero, lo que podría verse así, casi a simple vista, sería la estrecha vinculación con el margen¹⁴⁷ como fenómeno socioliterario en la narrativa argentina contemporánea (aunque esto tal vez no sea algo tan nuevo y pueda rastrearse en otras épocas y autores. Por ejemplo, Castelnuovo en el marco de los escritores de Boedo): registros lingüísticos, arquetipos y situaciones salen de las “comodidades” de los centros para convivir con escenas de violencia, drogadicción, sexualidad o con espacios que retratan las zonas periféricas de la ciudad¹⁴⁸. Lo cual responde, en sentido general, a la *falta de especificidad* de la narrativa del presente (cfr. Speranza, 2006:64), y a la no delimitación de sus fronteras conceptuales entre lo alto y lo bajo, lo popular y lo culto (cfr. Jameson, 1991:17). Inclusive, si se nos permite ampliar esta genealogía, podríamos señalar el paradójico margen borgiano (que tematiza la emergencia de lo urbano: el último escritor del XIX, como diría Piglia) y la marginalidad massmediática y sexual sobre la que trabaja Puig.

147 Es necesario consignar un tratamiento interesante a lo marginal desde el concepto de rizoma que postula Belvedere a partir de la relectura de Gino Germani. Belvedere (2002) nos enseña a pensar los márgenes a partir de una «objeción geopolítica». Dice que habría que mover el concepto, esto es, desestructurarlo de la dicotomía centro/periferia. Esto posibilitaría el abandono de ciertas teorías de la dependencia, ya que evitaría recaer en el error de mirar a la marginalidad como un problema típico y específico del Tercer Mundo, y, por otro lado, descentraría la noción de países centrales y periféricos, pues el capitalismo no sería algo así como maquinaria que mostraría la desigual inserción de ciertos países en el capitalismo mundial, sino más bien como un producto de ciertas relaciones capitalistas (Belvedere, 2002:11). Lo cual le otorgaría una visión «cosmopolita» a la marginalidad pues habría tanta marginalidad en Posadas como en Nueva York. Una idea vecina, como veremos más adelante, a la noción de margen que podría vislumbrarse en *El aire* de Chefjec (aunque no nos ocupemos del citado texto). En este sentido, la marginalidad no tendría que ver pura y exclusivamente con la periferia de espacios sociales, de arquetipos o estados de cosas o relaciones de dependencia económica. Ésta recorrería toda la red social, tampoco se tejería sólo en la pobreza o en lo criminal o en la prostitución o en las drogas, etc., ni menos aún se plantearía únicamente en términos de exclusión, pues se podría ser marginal sin por eso sufrir instancias de exclusión o sin pertenecer a una clase social determinada o subvertir la ley y el orden. Antes bien, en términos artísticos, la marginalidad podría plantearse en cuanto discursividades “menores”, políticas estéticas que se deslicen de los centros de resonancia hegemónicos, que dañen la lógica del sentido común escritural, que lo desplacen diría Barthes.

148 Los ejemplos son innumerables pero citemos algunos: *Villa*, de César Aira; *Cosa de negros*, de Cucurto; *La asesina de lady Di*, de Alejandro López; *El testamento de O'jaral*, de Cohen, entre otros. Sin embargo, algunos escritores críticos En los tiempos contemporáneos que fluyen aceleradamente, de híbridos y de pastiches, de literaturas menores, de lo subalterno y lo alternativo, de la abrumadora presencia de lo “marginal”, etc., algunos escritores/críticos piensan que se vuelve casi imperioso distinguir entre el trabajo estético con la marginalidad y la marginalidad *fashion* (Sarlo, 2005:13-4). Esto es, esa suerte de *erotización* de lo marginal, aquella que ejecuta la industria cultural en diversas producciones.

Al mismo tiempo, esto permitiría dar cuenta de la problemática relación que tienen los nuevos *realismos* con los “bordes” culturales, semióticos. En efecto, si, como dice Rancière (2015:27), al realizar una relectura el “efecto de realidad” barthesiano:

No hay un “efecto de realidad” que llega para sustituir la verosimilitud antigua. Hay una textura nueva de lo real producida por la transgresión de las fronteras entre las formas de vida. Y esta transgresión cambia la textura de la ficción bajo su doble aspecto de disposición de acontecimientos y de relación entre mundos.

Esta “nueva” textura de lo real -disposición de acontecimientos y relación intermundos- es la que no deja de transformarse, de generar modos de representación que encarnan en los pliegues limítrofes de acontecimientos, personajes, arquetipos y estado de cosas. Recordemos que para Lotman (1996:36) lo que articula al centro con la periferia y la periferia con “lo otro” es el concepto de «frontera». En pocas palabras, la frontera es “la suma de filtros y traductores bilingües” que mediatiza semióticamente lo que ingresa a la semiosfera. Es como una especie de tamiz a través del cual se *filtra* la información. A la vez que ingresan y circulan nuevas matrices de sentido es una especie de prisma para leer el mundo *alosemiótico*.

Esta somera explicación del concepto ya nos pone frente a dos cuestiones, a saber: primero, el territorio de traducción entre mundos que el corpus de textos seleccionados nos posibilita entrever entre esa dialéctica entre centros y periferias: los imaginarios sociales y el juego con ciertas representaciones discursivas. Segundo, como ese territorio estético de cruces, de hibridez, de mezcla que replantea, a su modo, las nuevas formas de pensar lo real. De hecho el margen también podría entenderse como desliz de lo que fácilmente se clasificaría como realismo.

Si bien ya hemos discutido este punto en apartados anteriores, es necesario consignar que la *torsión* de la *mímesis* está dada por distintas formas de trabajo estético con lo real (lo fantástico o el horror en Oyola, el relato en Fogwill o en la niñez en Casas, etc.). En *Vivir afuera*, por ejemplo, el sexo, el sida y las drogas poseen múltiples vasos conectores para plasmar una metareflexión que excede el terreno de la mera denuncia -literatura social-; además de que las relaciones entre la policía, el *dealer* y excombatiente de Malvinas establecen un mapa semiótico de la ciudad.

En Casas, el margen se vincula con la niñez como nodo estético, es decir, como líneas de fuga de los territorios sobrecodificados del mundo adulto. De manera que el “vagabundeo” típico de la niñez establece su tránsito por el baldío y por las zonas limítrofes del barrio en la perenne búsqueda de nuevas experiencias y sentidos. O bien vemos como el universo de la droga-ocio en la novela homónima plasma una sutil conexión con la disolución del yo, con el doblez de la ausencia-presencia del sujeto en lo social. Nos apresuramos a señalar que en Casas se podría intuir un pasaje traumático entre la niñez y la adultez, desde ese lugar mítico de la infancia a la “brutalidad” del

mundo adulto; como si probásemos un sorbo de “realidad” cuando decidimos entender y convivir con las lógicas del deber ser de la realidad y sus prerequisites¹⁴⁹; como si lo real dejara de ser lo mágico para pasar a ser lo idiota (Rosset, 2014).

Leonardo Oyola abarca no sólo personajes del margen (Kuriaky, Nafta Súper, Fátima, Lorelei o Emouhon, entre otros) sino que sus tramas se materializan en la *villa* como espacio simbólico (Jabuti, el Scasso, Los Eucaliptos o Puerto Apache). Una cronotopía particular del borde porteño bonaerense se teje en cada uno de los textos, en la que se atisban cosmovisiones del linde combinados con series y productos de la industria cultural (He-Man, el Rock -Los piojos, Los guasones, Superman, el cine de clase b, etc.).

Esto quiere decir que, si invertimos el orden del planteo de Lotman (1996:30), diríamos que para releer las ciudades que reconfiguran estos autores, necesitamos pensar que sobre el mapa ideal que los centros hegemónicos recrean se encuentran las irregularidades del mapa real de la ciudad y es precisamente a partir de esas irregularidades en dónde se problematiza lo real. Dice Lotman (1996:71), justamente que

El desarrollo inmanente de la cultura no puede realizarse sin la constante afluencia de textos de afuera. Al mismo tiempo, este «de afuera» por sí mismo tiene una compleja organización: es tanto el «de afuera» de un género dado o de una determinada tradición dentro de una cultura dada, con el de afuera del círculo trazado por una determinada línea metalingüística que divide todos los mensajes dentro de una cultura dada en culturalmente existentes («elevados», «valiosos», «cultos», «de tiempos inmemoriales», etc.) y culturalmente inexistente («apócrifos», «bajos», «no valiosos», «extraños», etc.). Por último, lo constituyen también los textos ajenos venidos de otra tradición nacional, cultural, de área.

Aquí, creemos, estaría el eje vertebral del recorrido espacial y la recreación de los universos discursivos de los escritores de nuestro corpus. El “afuera” de un género en el que no logran inscribirse del todo, en el caso de Casas y Oyola (el realismo); el de los usos lingüísticos variables y diversos que tiende hacia la calle (la jerga, el argot). Pero también, estructuralmente, narraciones que modifican la sintaxis culta del acto de narrar incorporando lo ajeno, lo proveniente de otra tradición cultural (como la cultura popular o la adivinación o lo fantástico e incluso lo policial desplazado de la relación triádica entre policías, detectives y delincuentes), entre otros.

En ese mapeo narrativo ciudadano estarían las posiciones narrativas que los personajes despliegan en las tramas. Como bien señala Michel De Certeau (2000:126) “las estructuras narrativas tienen el valor de sintaxis espaciales”. Esta sintaxis, dice, regulan los cambios de espacio pero a la vez los

149 Los ejemplos son innumerables. Repetimos la emblemática frase de *Los lemmings y otros*: “todos borrados antes de tiempo por el *liquid paper* de las Malvinas, las drogas y el sida”.

reconfiguran. Esto es, al mismo tiempo que marcan las pautas y códigos de comportamiento discursivo despliegan formas de “viajar”, de recorrer discursivamente dicho territorio: materializar juegos de lenguaje, hacer performativas las intervenciones, establecer las metáforas del “estar ahí”, abrir y erotizar la memoria, tornarla, incluso, difusa¹⁵⁰. Si todo relato es *una práctica del espacio* (De Certeau, 2000:127) -como en la peripatética, se discurre andando-, entonces, es dado postular que en los lindes encontramos las prácticas escriturarias de los autores trabajados¹⁵¹.

Las narraciones son *polifónicas* no sólo por el cúmulo dialógico de voces que allí se gestan -tal como lo ha señalado Bajtin a partir de su lectura de Dostoievsky- sino porque marcan los encuentros de los sujetos entre sí, con los *mass media* y con el sí mismo. Se trata de una retórica paseante en la que tanto su proxémica como su cinética son formas de habitar y narrar el espacio¹⁵², de mostrarnos un mapeo diverso y complejo del habitar en la ciudad.

Cómo no traer a nuestra memoria, mientras intentamos escribir coherentemente el planteo de este capítulo, el apartado anterior: la ciudad de Las Vegas en la novela *La experiencia sensible* (Fogwill). Esta ciudad, decíamos, *alegoriza* el control y la hiperseguridad sumida en un halo de consumo compulsivo. Pero esa misma *aura alegórica* nos llevaría a las dos caras de la misma moneda: dictadura y neoliberalismo. La sutura, más bien la continuidad, que da a entender Fogwill nos va desgranando los sentidos del yo, del ser, los cuales dicho sea de paso se escabullen, se escapan y todo parece sostenerse sobre el brillo luminoso de los objetos para después desvanecerse en la *nada*. Los personajes andan a tientas tratando de captar el sentido que permanentemente se diluye de sus manos; desplazados de la ciudad por el idioma, por la ideología, por el espacio y sus propias reglas de “juego”. La “experiencia” no puede ser narrada. Primero porque no hay interesados en historias; segundo porque nos remite a una experiencia existencial con las cosas, los entes. En *Vivir afuera*, en cambio, sucede todo lo contrario. Aquí parece que todos están muy interesados en narrar y escuchar historias. La narración es puesta en carnadura, en valor. En la multiplicidad narrativa se recrean las dimensiones espaciales de la ciudad, se vuelve casi un proyecto de reconstrucción de lo real pensable.

Las narraciones de Casas y Oyola se materializan de un modo sutilmente diferente. Si en la novela de Fogwill narrar es el errar, en Oyola narrar es arraigar -el *campesino sedentario* frente al *marino mercante*, diría Benjamin¹⁵³-. Si en Fogwill narrar es salir hacia afuera en Casas es salir pero en los

150 De hecho, *Vivir afuera* inicia su narración a partir de una vuelta de una fiesta de egresados en una fría noche de invierno. Wolff tienen un vacío en la memoria, algo que no puede recordar.

151 Recordemos, además, la analogía que hace De Certeau entre el relato y el delincuente, como aquel que opera en los intersticios de la ley. O como bien dice Piglia en *Formas breves*, el que ve es aquel que no se encuentra en ninguna clasificación, como Dupin de Poe.

152 “Las incidencias territoriales de nuestros mundos semióticos conciernen a la instalación de la existencia de cada cuerpo, de cada vida en el espacio material y simbólico en sitios determinados, a sus recorridos y apropiaciones, a sus distribuciones y jerarquías. La dimensión espacial condensa sus sentidos plurales y polivalentes en el mero hecho de “habitar” y su devenir histórico configura ese “lugar” material, de características particulares...” (Camblong, 2014:13).

153 Así, las figuras del *campesino sedentario* y el *marino mercante* (cfr. Benjamin, 1991:113) señalan dos formas de conocimiento: el *marino mercante* es aquel que al transitar por mundos lejanos tiene una especie de carta de pase para

límites de un barrio: Boedo. De modo que tanto Casas como Oyola hacen resonancia en la particularidad espacial de ese territorio y en las voces de los que se quedaron y conocen cada recoveco de su lugar de origen. Por eso pueden contar las historias que les dan motivo y sentido de pertenencia. La lucha no estaría en el barrio o en la villa sino en la voracidad del mundo que devora los sujetos, el espacio y los símbolos del territorio y que viene de un *afuera* innominable.

Con Casas y Oyola construimos la ciudad caminando, andando, tocando fibras íntimas del estar con el otro. Boedo es un espacio de exploración, por eso mismo de vivencia (lo mismo podría decirse de *Vivir afuera*, aunque sus marcos sean, desde luego, macro. Reminiscencias de un oficio de sociólogo). Aquí la vida se mide en términos narrativos, en lo que cada sujeto discursivamente puede plasmar al transitar por la semiosfera del barrio. Máximo Disfrute es una construcción narrativa, mítica. El Gran Fantasio es una huella indeleble en Andrés Stella, su historia es tan profunda que se ha vuelto casi un rito contarla. Una rememoración de la infancia, pero también de la cultura popular.

Por otra parte, no es casual encontrarnos en los textos de Oyola con la mención al panteón de dioses del cristianismo y de los bordes del cristianismo (como San la muerte o el Gauchito Gil). Pero arraigo no es costumbrismo ni llaneza realista en la interpretación que el texto sugiere. Esa relación intrínseca de Oyola con las creencias sin dudas merece todo un apartado porque se vincula con la cultura popular. Vamos a mencionar sólo algunas breves apreciaciones. Simplemente, basta adjuntar a la reflexión anterior que en todos sus textos podrían verse, por ejemplo, esa misma tensión entre lo visible y lo no visible. Y esto se da por las creencias en relación con el género fantástico¹⁵⁴. Las creencias, particularmente, encarnan en la Villa, y esto reduplica la naturaleza del dispositivo de la creencia jugando al interior de la trama. De alguna manera lo que nos está intentando “decir” la cultura popular desde sus andamiajes narrativos es que, discursivamente hablando, funciona en dos niveles: en el espacio socioeconómico se establece un campo de disputa entre ricos y pobres, pero cuya balanza se inclina siempre a favor de los poderosos. Por ende, los relatos que involucran a las creencias generan una suerte de territorio subrepticio en el que se pueden decir verdades en voz baja, en un susurro, rayanas a lo alusivo y en los que se puede subvertir el orden vigente a través de una posibilidad milagrosa (cfr. De Certeau, 2000:20). Algo así como una reterritorialización en la que los desfavorecidos pueden librar una batalla en donde, finalmente, resultan triunfantes.

El *ghetto*, asimismo, de Puerto Apache o Jabuti es casi una tumba provisoria. El encierro de sus

“enseñar” a mirar más allá del horizonte, pues cuando alguien realiza un viaje puede contar algo, puede narrar una experiencia. Una experiencia que vuelve lábiles las líneas fronterizas. El *campesino sedentario*, por su parte, está completamente arraigado a las costumbres, a la tradición, al espacio simbólico/político de un territorio determinado. Él encarna el cúmulo de experiencias propias de la tradición y del saber práctico. En las combinaciones de ambos se encuentran, acaso, las narrativas más proteicas.

154 Recordemos que la Marabunta es un demonio. Y que en ese pueblo de Tucumán Emoushon y Loreli se enfrentan a los muertos. Señalemos, además, que “marabunta” es literalmente una migración masiva de hormigas y que da nombre a una película de 1954 en la que Charlton Heston es su figura estelar, cuyo título original es *The naked jungle* (En castellano se estrenó con el nombre de *Ruge la marabunta*).

amuralladas y precarias paredes de chapas indica la no movilización de las clases sociales, el borramiento de las problemáticas socioculturales y la estigmatización de la pobreza. Asimismo, la villa es un territorio del cual no se sale si no es con la misma muerte de la mano. Paradójicamente, o no, es el lugar en dónde la creencia se exagera.

Intuimos que una frase épica con la que cierra *Vivir afuera*, de Fogwill, podría brindarnos algunas posibilidades para despuntar reflexiones. Veamos:

Los hombres y el mundo. Tres hombres, dos mundos. Mundo del bien, mundo del mal. Hombres locos, boludos, y hombres hijos de puta. En el mundo del mal los locos se vuelven más locos, los boludos más boludos y los hijos de puta más hijos de puta. En el mundo del bien no se puede pensar, porque ya se fue lejos de nuestro alcance (*Vivir afuera*, 1998:397).

Lo que corresponde a la bondad parece no estar en ninguno de los mundos posibles planteados por estos autores. Pensar el mundo del bien parece ser una tarea condenada al fracaso, una actividad sin sentido, un gasto de energía superfluo. En todo caso cuando cuando narramos aquello que pueda hacernos levitar como el Gran Fantasio o volver de la muerte como Nafta Súper no miramos a un costado ni negamos lo real, acaso ingresamos a él por otras puertas de embarque.

4.2 Gradaciones de luz. Problemáticas de visibilidad y enunciabilidad en el realismo

“El arte no reproduce lo visible sino que lo hace visible.” (Paul Klee)

En el macro apartado anterior discutíamos acerca de la relación posible entre realismo y alegoría. Tuvimos que volver a pensar un tópico común en el realismo clásico: la imagen. No vamos a repetir todo lo que señalábamos en ese capítulo pero sí le pedimos al lector que lo tenga presente porque la noción de imagen, como bien advierte Luz Horne, es consustancial al realismo. De hecho, como dice Lotman (1996:34), “la literatura del siglo XIX, para ejercer fuerte influencia en la pintura, debió incluir en su lenguaje elementos de pictoricidad”.

Ahora bien, si hay algo que, con frecuencia, se toma como postulado de base es la irreductibilidad de lo discursivo a lo visible, y viceversa. Son regímenes que se *traducen* siempre en fractura. Imposible aprehender la totalidad de una imagen, de un estado de cosas o de la realidad sólo con las palabras (hablamos, más bien, de una *lectura*, de una aproximación) o, lo que viene a ser lo mismo, sería irrisorio que tratemos de captar la complejidad de territorio discursivo sólo con imágenes (pese al imaginario que hace de la misma el centro de operaciones de la posmodernidad, al aire de lo inefable que transmiten, a la sucesión casi ininterrumpida de las mismas).

Lo visible podría ser glosado con lo enunciable pero no completa nunca su registro por más exactitud y verosimilitud que detente¹⁵⁵, ya que, en buen tono peirciano, siempre podremos decir algo más al respecto. Si, lo enunciable tiene *primacía* por sobre lo visible es porque éste último se deja determinar pero no reducir (Deleuze, 1993:78). Y, a la inversa, lo visible, por el simple hecho de ser visible no justifica, de ningún modo, la supremacía de lo que se ve por sobre lo enunciable. Es decir, que entre lo que decimos y lo que vemos siempre habría una amplia zona de negociación, disputa o distorsión. Nosotros la llamaremos una zona de mediatización semiótica.

Si mirásemos, desde esta perspectiva, un texto literario como *Boquitas pintadas*, de Puig, se podría pensar en una especie de teoría del murmullo. Dos dimensiones operan dialécticamente generando una zona de opacidad. Ésta se ubica en un intersticio entre lo que se dice y lo que *no* se dice, entre el chisme y la realidad; aceptando que detrás de todo chisme se oculta una verdad y de que detrás de toda verdad hay un chisme. Cada decir tiene un mundo de voces (incluso de silencios) que lo pluraliza, lo complejiza, lo contradice, lo bifurca. En este sentido, la palabra posee zonas donde nunca podemos estar seguros de pisar espacios discursivos claros o discernibles, lo cual le otorga capas cromáticas a las imágenes del melodrama. Adquieren nuevos matices que ensombrecen la escena, nuevos vasos conectores que le otorgan tonalidades y texturas¹⁵⁶.

155 Por más que se hable de los otros pliegues y otras zonas que el discurso artístico abona, aún así no estaríamos en condiciones de decir que ya hemos abrevado en “todo”, en la totalidad de lo que se ve.

156 Algo similar ocurre con el texto de Fabián Casas *Los Lemmings y los otros*. En los textos de Casas, los tejidos de visibilidad se presentan casi en un estado en bruto -el objetivismo de la última corriente de escritores argentinos,

Ahora bien, comúnmente decimos que hemos visto (un cuadro en una sala de exposición, una pelea cotidiana entre una pareja de amigos, la complejidad de una teoría, un accidente de tránsito, etc.) o, mejor dicho, logrado *ver* cuando alguien, con su *narración*, nos lo ha planteado desde cierto lugar -traducido- o bien ha conseguido, con su narración enfocárnoslo desde cierta óptica. De manera que lo que anteriormente se presentaba como borroso ahora ha cobrado nuevas dimensiones de visibilidad (la narración *hace ver*). Por otro lado, alguna imagen-símbolo: la mano de Maradona en el gol a los ingleses, el rostro del che Guevara; o imágenes massmediáticas: la foto (anacrónica) de una modelo colgada en el almacén de la esquina, un niño iraquí portando una metralleta americana, etc.) ha ejecutado, sin que le exijamos, un amplio circuito de discursividad. La imagen habla, nos comunica.

El primer axioma de la comunicación de Paul Watzlawick “no se puede no comunicar” opera en este sentido. También podría relacionarse con la *síntesis* de Deleuze sobre la epistemología focaultiana: “el «mundo habla», como si las cosas visibles murmurarán ya un sentido que nuestro lenguaje sólo tiene que reconocer...” (Deleuze, 1993:83). Esta última afirmación, nos ha llevado a una zona en la que podemos decir mucho, tal vez demasiado, de lo que hemos visto; pero siempre lo que diremos acerca de lo visto se cocina sobre un molde de materialidad ya marcado en la propia visibilidad. Hablamos de regímenes de visibilidad, de repertorios y murmuraciones surcadas socialmente¹⁵⁷, de *emplazamientos*. Desde esta “perspectiva” las visibilidades rumian, susurran, mascullan sentidos.

Más allá de esto, esa murmuración incesante no implica que indescerniblemente, en total libertad, los *entes* nos comunican y sólo tenemos que lanzar nuestra red retórica para captarlo. En efecto, podríamos decir estamos limitados por nuestros sentidos y por nuestra posición en el mundo (capitales socioculturales/relaciones de poder/materializaciones de espacio-tiempo/situaciones). Pero, al mismo tiempo, esa suerte de “restrictividad” no es una cárcel porque los entes y los sentidos nos pueden decir mucho más cosas de lo que la materialidad nos está mostrando. Sospecho, decía Ahab en *Moby Dick*, que lo que llamamos nuestra sombra es nuestra verdadera esencia. Así, como “nuestro” lugar en el mundo nos marca una forma de percibir las cosas y las texturas, a la vez, lo que vemos siempre posee un «excedente». En algunas ocasiones, de hecho, percibimos las cosas a través de una compleja multiplicación¹⁵⁸. Esto ya lo ha dicho Peirce, sin dudas mucho mejor que nosotros.

precedidos por la dupla: Fogwill/Lamborghini-. Esto genera zonas de densidad semiótica y dispara las líneas de interconexión posibles, en una pluralidad de haces de luz, con la realidad.

157 La transgresión no tiene mucho sentido desde el planteo de Foucault. Puesto que toda época ya elabora un reservorio de formas posibles. No habría un sentido expuesto y un sentido oculto, o que se “prohíbe” decir, sino que en cada período histórico se llega hasta los límites de lo decible (cfr. Deleuze, 1993).

158 Es discutible si podemos decir conjuntamente con Rorty y los epígonos de Derrida que si abrir el objeto significa decir lo que queremos, y si eso implica un ejercicio democrático sobre lo enunciable. Ese abrir, probablemente, tenga más que ver con lo que planteara Eco, esto es, con “los límites de esa interpretación”. En un sentido compartido en el cual el mismo se entreteje en una comunidad científica determinada.

No obstante, tendríamos que aceptar que el sentido se hace carne entre los actores sociales, que no está en la mente de las personas (o sino degenera en síntoma) o en la cultura de la que hipotéticamente extraeríamos sus actuaciones. Más bien se cocina en el intercambio, en el flujo y reflujo de intensidades semióticas (cfr. Bruner, 1998). El sentido se construye en la interacción y no antes (existo, luego pienso. Tal como lo plantea Peirce en “Algunas consecuencias de 4 incapacidades”). El signo, no podría pensarse como ya nos lo han enseñado los lingüistas y analistas del discurso sin la otredad; es en ese entremedio en donde el lenguaje cobra vida. Y ahí entra en juego el carácter orgánico de la realidad/lo real. Por tanto, algunas preguntas siguen siendo pertinentes: ¿Cuándo el decir lo hacen los otros y establecen zonas de visibilidad que no nos son propias? ¿Cuándo lo enunciable tiene que ver con un cierto orden de cosas y con el pensamiento hegemónico?

Esto no quiere decir que haya un sentido totalmente anestesiado por la red de regímenes de visibilidad que se configuran socialmente -casi una supersocialización durkheiminiana- sino que lo que se ve se corresponde con una serie de reglas, de pautas, de hábitos, de formas organizadas que atraviesan todos los estratos sociales. Recordemos que para Peirce las leyes y la regularidad juegan un papel fundamental en el proceso de semiosis. Aquí entra a tallar otra cuestión que no deberíamos descuidar: lo enunciable/visible siempre se juega en la arena de luchas (política/ideológica) por el sentido de las prácticas de interpretación, en un juego escénico de la política del decir¹⁵⁹. Es donde se entretejen a carne viva las representaciones sociales pero también es el lugar en el cual la narrativa literaria piensa su lugar en el mundo y su relación con la realidad (aunque suene muy barthesiano este planteo).

159 No solamente estamos determinados por nuestros co-enunciarios sino también por el campo de enunciación, la posición social que ostentamos y de acuerdo con nuestros capitales culturales para que, retóricamente, podamos decir algo. Mendel dice la verdad pero no está en la verdad, dice Foucault. Todas esas mecanismos de poder que controlan el discurso nos muestran que no hay Nada más “fascista” que la palabra, por todo lo que obliga a decir, dice Barthes.

4.3.1 Ciudad Fogwill

“La tierra está llena de hombres. De ciudades de hombres. De casas para hombres. De cosas para hombres. Donde se vaya se encontrarán hombres y mujeres. Hombres que caminan seguidos por mujeres que también caminan. (...) En todas partes se ha infiltrado el hombre y su ciudad.” (Arlt)

Somos conscientes que lo dicho acerca de las ciudades no agota, de ninguna manera, todas las problemáticas que sustentan los diversos acercamientos teóricos y epistemológicos acerca de ellas. Esperamos, por otro lado, que algunas cuestiones más puntuales (en cuanto a ciertas territorialidades, interacciones, etc.) puedan aparecer en las próximas líneas. Seamos realistas, pidamos lo imposible, reza la frase épica del mayo francés. Allá vamos.

Propongamos, para empezar a tensar la cuerda de nuestro recorrido una comparación que si bien no se desentiende de la historicidad si plantea una vinculación con dos autores alejados en el tiempo: Arlt y Fogwill. Ahora, si observásemos las ciudades de Arlt y Fogwill en cuanto a su consideración de las políticas estéticas estructurales de ambas, dos cuestiones saltan a la vista. Las configuraciones de la ciudad Fogwill/Arlt, nos mostrarían una ciudad todavía «inexistente» en el caso de Arlt -avizorada más bien- poblada de colores estridentes, expresionistas (cfr. Capdevilla, González, entre otros) y una ciudad «supuesta» en el caso de Fogwill, sin la cual no se puede pensar ningún punto del tejido social. No obstante, ambas se insinúan sobre la ciudad “real” y en conversación con lo urbanístico. Materialidad discursiva que parece sostenerla, pero que, sin embargo, juega de enclave en el borde cultural y, de esta suerte, les posibilita efectuar líneas de fuga del realismo social bienpensante¹⁶⁰. ¿Qué ven los personajes de Arlt -El Astrólogo, Erdosain, el Rufián Melancólico-? ¿Una explosión de colores, una revolución de matices, un cuadro cubista? ¿Y los personajes de Fogwill -Saúl, Mariana, Wolff o el Pichi-? ¿Precariedad laboral, sexualidad, relatos que rozan lo increíble -los campos de concentración de los evangélicos o la cabeza de Hitler, por ejemplo-?

Más allá de esto, tanto Arlt como Fogwill trabajan sobre el continuo rumiar de los personajes para sí mismos y con los otros¹⁶¹. Habría cierta continuidad en que ambas ciudades se erigen sobre el arte

160Recordemos, en este punto, la opinión de Sandra Contreras acerca de una relectura de la reflexión de Martín Kohan ¿Qué cambiaría si, siguiendo a Capdevilla, optásemos por pensar la serie del realismo desde Arlt y no desde Gálvez?

161 Como sabemos, ambas ciudades nos remiten a Buenos Aires. Pero se trata de dos épocas distintas: el Buenos Aires de los finales de los años 20' (Arlt con la diáda: *Los siete locos* y *Los lanzallamas*) y el de los años 70' y 90' (Fogwill. Sobre todo con cuatro novelas: *La experiencia sensible*, *En otro orden de cosas*, *Vivir afuera* y *Urbana*). Tres momentos clave que trazan el mapa político de la *Argentina*: el *granero del mundo*, ligado al desempleo y la crisis económica mundial con la caída de la bolsa de valores de Wall Street (1). La dictadura, el puntapié inicial del neoliberalismo, el último intento general -hasta el momento- de la materialización de un discurso unívoco y el borramiento de todas las diferencias: el *Estado de seguridad* (esta dictadura que no se nombra pero que emerge, como veremos, en cada una de las ranuras políticas del arte de contar) (2). Los noventa irrumpen con el *auge del neoliberalismo*, con su consolidación en Latinoamérica y sobre todo con un repliegue más significativo del rol estatal y un *laissez faire*: las privatizaciones, el desempleo y la parodia y el cinismo del lema “pizza con champagne” de la época menemista (3).

de narrar vivencias, en un cúmulo de relatos que impregnan la trama con múltiples matices, que se yuxtaponen unos con otros y generan la «polifonía» del “estar” en el mundo; ese murmullo incesante de los entes, de las cosas.

Decíamos, entonces, que la ciudad-Fogwill es «presupuesta». La ciudad es el fondo y el sustrato de todo lo conocido y cognoscente. No habría desarrollo ontológico fuera de los mapas de la ciudad. Ésta es su elixir, su hálito, su fundación y función, su respiración.

Claro que es redundante llamar *Urbana* a una novela. Hoy toda novela es urbana: la ciudad, que es su agente, compone a la vez el fondo de todo lo que sucede. Más cuando ni se nombre y más aún cuando en el relato figura una escenografía sin ciudades ni casas ni más vida colectiva que la que pueda hallarse en los recuerdos y en los diálogos interiores de los presuntos personajes... (*Urbana*, 2003:7)

creemos que la cita habla por sí misma, sólo resta repetir, que ni siquiera interesa que ésta se nombre para que el lector la recree. Pero habría otra cuestión fundamental que señalar. Fogwill, en *Vivir afuera*, realiza una ciudad entretejida en la marginalidad y en la bruma. La marginalidad tiene que ver con el hecho de que esta «ciudad» encarna los sentidos en el borde sociocultural, acaso porque todo es “margen”, acaso porque todo es “afuera”. Los hospitales, las villas, las inmediaciones de las plantaciones de marihuana, los bares, etc., configuran una ciudad pensada en sus zonas periféricas. La bruma, en cambio, es la suspensión del realismo mimético, el juego con una red sígnica que presupone un intersticio: no una legibilidad ni una transparencia del margen, sino su opacidad. Hacemos esta introducción porque creemos necesario mencionar que Fogwill, más cercano al realismo -según la crítica contemporánea- que Casas y Oyola, se posiciona no sólo desde la mera materialidad sino de lo que se deja entrever, de la sugerencia. Esa es la zona de lo real en Fogwill, la cual se representa con los cuerpos y con las interacciones en la trama, sin dudas, pero siempre dejando espacio para ese “algo más”, para esa densa o tenue membrana que más que nombrarla, la intuye, la conjetura (como en el cuento “La chica de velo de tul de la mesa de enfrente” de *Restos diurnos*). Un sentido que se escapa siempre, que no se puede asir porque después se desvanece. Es una preocupación inherente a los personajes de Fogwill, sobre todo a aquellos que transitan *La experiencia sensible* y *Vivir afuera*.

Estos espacios le sirven para establecer una metareflexión sobre los discursos que circulan casi obsesivamente por la ciudad –la desocupación, la precariedad laboral, AMIA, las Malvinas, el Sida, etc., y acerca de las ideas predigeridas y vueltas lanzar como propias al mundo, su sentido común:

A sus pasajeros el vino de la cena y el champán de los brindis les habían contagiado un entusiasmo que los llevaba a repetir sus eternos lugares comunes sobre política internacional, imaginarias características raciales y códigos de distinción social que ya no existían ni en la peor novela costumbrista (*Vivir afuera*, 1998:32).

Esto es, esa especie de murmullo incesante de los lugares repetidos de la conversación, de esa sociabilidad casi fáctica que marca la clase social y el estrato socioeconómico por ciertas leyes del comportamiento. Una discursividad que nos muestra, en contraste, las narraciones de Mariana o la dilogización interna de Susi o Pichi (nótese aquí el sutil juego de clases sociales en el acto del decir)¹⁶². También podemos ver destemporalidad o, mejor dicho, una multiplicidad temporal.

Pero volviendo a la cita, podríamos decir que esos discursos sociales “marcan los repertorios tópicos, las reglas de encadenamiento de enunciación que, en una sociedad dada organizan lo decible -lo narrable y opinable- y aseguran la división del trabajo discursivo...” (Angenot, 2012:21). Lo que implica decir que funcionan independientemente de los usos que cada individuo les atribuye, que existen “fuera de las conciencias individuales y que tienen una 'potencia' en virtud de la cual se imponen...” (ibíd., 2012:23). Esa es el habla de los compañeros del Liceo de Wolff; esos lugares repetitivos, cargados de convenciones y fórmulas es el dique que se rompe, que se fisura para después quebrarse del todo con el *habla* de Mariana.

En efecto, esta especie de nodo narrativo es casi un repertorio de temáticas insoslayables que se organizan paradigmáticamente. De ellos se desprende una cosmovisión, un “cuadro-relato que comporta un sistema de valores ad hoc, previsiones para el futuro e imperativos de acciones” (ibíd., 2012:44). Si esa relación intrínseca con ese “cuadro-relato” parece ser un anatema del realismo, Fogwill no está diciendo todo lo contrario, puesto que narrar sería salir de ese territorio. Esbozar una zona de opacidad para repensar lo real. Narrar, tal como Mariana lo hace, es una modalidad que se desplaza de la “verdad” o lo “plausible”. Al cruce de estas enunciaciones salen las voces de Wolff, Mariana, que desnaturalizan al sentido común y subvierten el orden del repertorio de la *doxa* o la opinión pública, lo encarnado culturalmente que se repite casi como un mantra, aunque no tengamos ninguna certeza de ello. No sucede esto con Susi, Pichi o Saúl que permanentemente anclan sus sentidos discursivos en el mundo y que funcionan como vectores a través de los cuales podemos pensar la precariedad laboral “tercermundista” (Saúl), la necesidad de una vida como “todos” (Susi) y logística y las emociones ambivalentes hacia Mariana (Pichi).

Por tanto, la ciudad ES¹⁶³. Para Fogwill miles de discursos la configuran sin nombrarla; donde el ruido atronador de la actualidad, grueso y estandarizado discurrir, se conecta con el plástico, fluido, el discurso de la calle, del aquí-y-ahora. Ambos sirven para pensar ese espacio irregular,

162 Tengamos presente que ni Susi ni Pichi hablan en la novela si no es para sí mismos. El mundo se construye por la materialidad que va detrás de la discursividad. Dicho de otro modo, el mundo es más rico por aquello que no se dice. Wolff es el que articula el relato de Mariana, es el que le permite contarlo, quien está dispuesto a escuchar lo que ella tiene que decir. Si Mariana “exterioriza” su discursividad -no toda- es por qué hay un personaje del centro que está abierto a recibir la discursividad del margen. Wolff es una especie de shiffter (cfr. De Certeau, 1988), aquel con quien se articulan dos semiosferas distintas.

163 Quizá lo paradójico de toda esta cuestión sea que, como ya lo ha señalado Sarlo, las ciudades se inscriben tanto en el devenir escritural que incluso la épica argentina: “La gauchesca” repite indefectiblemente a la ciudad. Es decir, se hace literatura gauchesca pero desde la ciudad.

anamórfico, donde registros lingüísticos diversos convergen y las heterogeneidades coexisten. Así, podríamos decir que la ciudad-Fogwill se nos presenta con cierta textura sociológica¹⁶⁴: macroestructuras teóricas que nos enseñan los mapas inteligibilidad de la ciudad. Pero aquí el acto narrativo conecta los flujos de las intensidades nómadas -es decir, los personajes-, los cuales completan la gran espiral del *deseo* y a la vez repiensen el mundo base.

4.3.2 Ciudad narrada. Un recorrido (arbitrario) por la etimología

En el apartado anterior pensábamos en la ciudad cómo algo “macro”, como una totalidad. Intentábamos entender el mapa de la ciudad Fogwill. En este apartado vamos a centrarnos en la *narración*. En el relato como forma de habitar la ciudad y de reelaborarla. Es decir, a la vez que se refigura el sí mismo y se recrea el mundo posible la ciudad adquiere nuevas luminosidades, porque accedemos a diversos repartos de lo sensible. Vamos a realizar, primeramente, algunas reflexiones en torno a la etimología de verbos emparentados con narrar y ciertas consideraciones de la actividad humana de contar historias. Luego sí, después de esta extensa -nos gustaría decir intensa- introducción desarrollaremos algunos ejemplos concretos.

Comencemos, entonces. Narrar/relatar-contar-comunicar/historia. A simple vista, estamos frente a palabras que pertenecen al mismo campo semántico: el campo heterogéneo de las narraciones. En parte esto es cierto. Ahora bien, si empezamos a desenredar un poco más la madeja a través de las etimologías la cuestión puede complejizarse.

«Narrar» (deriva del latín): “quién conoce o sabe algo”, es decir, el que *sabe* puede narrar *algo* ya sea porque lo vivió o lo vio: “El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia” (Benjamin, 1991:115)¹⁶⁵. En tanto que «relatar» (del latín *refere*: referirse a, poner en relación o llevar hacia atrás) es “volver a llevar algo a alguien” y hacerlo de la manera más viva posible. En ese volver

164 Está claro que, como dice Schiling, no deberíamos sucumbir a hacer sociología de los textos de Fogwill. A la vez, Pinedo-Rodríguez proponen sociología punk, cuyos parámetros o bases no son la transparencia o el desciframiento, sino todo lo contrario, la oscuridad, la bruma, la destotalización. A Fabián Casas, con quien Fogwill mantuvo una relación de amistad intelectual, parece no interesarle *Vivir afuera*. En una entrevista realizada en el programa televisivo “Los 7 Locos” ante la pregunta de la periodista acerca de Fogwill Casas dijo que lo que más extraña de Fogwill es su Ser, su persona (de hecho, las dedicatorias en sus textos, su inclusión como personaje e incluso el último ensayo en el libro *Breves apuntes de autoayuda*, donde subraya, precisamente, esta postura). Pero la periodista vuelve a insistir en Fogwill como escritor, como un escritor fundamental en el campo intelectual argentino, ante lo cual responde, claro, sin lugar a dudas, “era un crack”.

165 Es necesario aclarar que Benjamin contraponen la figura del narrador artesano al del novelista, pues “La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilitado de darlo. Escribir una novela significa colocar lo inconmensurable en lo más alto al representar la vida humana” (Benjamin, 1999:115).

hacia atrás está la marca temporal y la huella narrativa que vuelve sobre el acontecimiento cuantas veces sea necesario. Aquí tenemos, entonces, la ligación de *conocer/saber/aprehender* con la *experiencia, la temporalidad* y la *acción* de, como una ofrenda, “(volver a) llevar algo”. Traducir una experiencia y compartirla. Dicho sea de paso esta es la concepción de Benjamin¹⁶⁶ (cfr., 1991:112), para quien el acto de narrar –inalienable en el ser humano- es *intercambiar experiencias*. Cercano a narrar y a relatar se encuentra «contar» -proviene del latín *computare* (calcular, evaluar)-. Un vocablo bidireccional que podríamos ubicarlo tanto en sus vínculos con el campo de las ciencias económicas como con el de narración. Asimismo, contar, vale decir, le otorga su ritmo y su temporalidad¹⁶⁷.

Por otra parte, acercándonos más a los límites del campo semántico que imaginariamente trazáramos tenemos el vocablo «comunicar» “-*Communication*, del francés antiguo, del latín *communicationem*, un sustantivo de acción de la raíz del participio pasado de *comunicare*, de la p. i. *communis*, común: de allí comunicar, hacer común para muchos, impartir” (Williams, 2000:15)- que ha sufrido distintos procesos históricos que sería necesario recorrer. Williams dice que una de ellas proviene del S. XV, la cual se ciñe a la definición tradicional: poner en común, compartir e impartir a muchos. La segunda proviene del S. XVII y tiene que ver con la realización de las vías de contacto tanto terrestres como marítimas. Así comunicar pasó también a significar “llevar información de un punto a otro” (acaso los primeros modelos comunicacionales como el de Shannon y Weber, por ejemplo, parten de esta premisa). Recién en la segunda mitad del S. XX esta noción se utilizó en relación a la de *medios* en los cuales, cabe mencionar, se teje la paradoja nunca resuelta del impartir/compartir. Todo lo señalado posiciona al término en dos orientaciones reconocibles: “representada en sus extremos por transmitir, un proceso unidireccional, y compartir, un proceso común o mutuo. Los sentidos intermedios –hacer común a muchos e impartir- pueden leerse en una y otra dirección, y la elección de ésta es con frecuencia crucial” (ibíd., 2000:15)¹⁶⁸.

«Historia», al igual que comunicación, es un vocablo que ha adquirido una polisemia lingüística significativa. Desde la Historia (signo inequívoco de la Ilustración), con mayúsculas, como la construcción narrativa de, por ejemplo, un Estado-nación moderno acerca de sus avatares sociopolíticos hasta el placer de escuchar “historias” en su sentido sinonímico al de narración (acaso

166 La postura de Augé es análoga a la de Benjamin: “El comercio de los hombre pasa por el intercambio verbal, es bien en conocido, pero éste tiene a menudo al forma de un intercambio narrativo” (Augé, 1999:175).

167 Dice Parret: “...de ahí deriva cuento que es un género discursivo (no sólo literario). Está involucrado, además, con varias acepciones posibles (que van desde el placer que tienen los niños de escuchar historias hasta de ser educados por esas narraciones” (cfr. Parret, 1994:57). En esta fuerza de socialización primaria la narración juega un papel preponderante: “Contar un cuento, citando el mito apropiado a una situación vivida produciendo o leyendo literatura de ficción, es ponerse en comunidad, tanto en el eje del tiempo (la comunidad marcada por su pasado y por su porvenir) como en el del espacio” (ibíd., 1994:57).

168 Dominique Wolton también trabaja sobre estos dos sentidos de la palabra comunicación, pero varían los recorridos etimológicos que propone. Dice: “El primer sentido, surgido en el siglo XII, proviene del latín y remite a la idea de comunicación, de compartir. (...) El segundo sentido se manifiesta en el siglo XVI; quiere decir transmisión, difusión” (Wolton, 2007:41).

por su ligación a la temporalidad). Al respecto, Todorov propone repensar la narración desde la diferenciación entre *historia* y *discurso*. La historia sería el conjunto de hechos, personajes y acciones, que tienen asidero en la realidad (pues retoman sus elementos de allí) e inclusive, a veces, se confunde con ella¹⁶⁹. Discurso, en cambio, implica que esa misma historia hubiera podido ser narrada de otra manera, por medio de otro género o con otros *recursos retóricos* (cfr. Contursi-Ferro, 2006:41).

Más allá de esto, en definitiva, «historia» (deriva del griego): inquirir, preguntar. Cuenta la anécdota etimológica que el primero en utilizarla fue Heródoto, que escribía sobre las guerras Médicas. Para poder escribir esa “historia” fue indagando, inquiriendo, preguntado; en síntesis: recogiendo diversas *pistas* narrativas que surgían de los relatos de pobladores que vivían en lugares aledaños a la contienda o de viajeros que sabían del suceso. La historia, curiosamente, desde sus inicios está emparentada con la búsqueda, con la investigación y con la interpretación, y no con la clausura narrativa a través de un relato unívoco, aunque bien pudiera ser leída de esa manera en los textos de algunos de los historiadores antiguos y, sobre todo, de los positivistas¹⁷⁰.

Este recorrido etimológico nos lleva a reconsiderar la *vida como relato*, en términos de Marc Augé. Esto estaría remarcando el hecho de que los relatos no sólo forman parte de los textos escritos, sino también de la vida cotidiana. Narrar significa, en definitiva, configurar la identidad del sí mismo con la cual un determinado sujeto participa en una cultura dada: “la vida como relato, es decir la vida pensada cierto, pero también gestionada, jugada, ganada o perdida –la vida política en el sentido más amplio del término-” (Augé, 1999:176)¹⁷¹. Ciertamente, la identidad narrativa desde esta perspectiva está jugándose permanentemente: el relato por supuesto, pero además el tono, la forma de lo que se dice, a quién se lo dice, los gustos –en el amplio sentido-, las vestimentas, etcétera, en fin, las filias y fobias negociadas y puestas en circulación de día en día. Todo, de algún modo, irá recreando *ad infinitum* la identidad narrativa del sujeto, aún la misma rutina, aún la adscripción más pétrea a los postulados del mundo base.

Todos vivimos, lo sabemos, varios relatos simultáneamente. Algunos son más íntimos, más personales que otros. No nos resistimos siempre al deseo de reinterpretarlos, de remodelarlos, ya sea para adaptarlos a aquello que estamos viviendo, ya sea para dominar las interferencias, adaptarlos los unos a los otros.

169 La noción de Todorov no es muy lejana a la de los formalistas rusos con trama/fábula o la de Umberto Eco Historia/Fábula.

170 Si bien esta investigación no se deja traslucir en el escrito: “Herodoto no explica nada. Su informe es absolutamente seco. Por ello, esta historia aún está en condiciones de provocar sorpresa y reflexión. Se asemeja a las semillas de grano que, encerradas en las milenarias cámaras impermeables al aire de las pirámides, conservaron su capacidad germinativa hasta nuestros días” (Benjamin, 1991:118). No podemos decir que no habría una voz detrás de todo lo contado, una voz que narra y ordena los hechos acaecidos de acuerdo con sus intencionalidades, posibilidades, en suma, su cosmovisión del mundo.

171 “...nuestra propensión a construir la vida como un relato (...) y según la cual nuestra comprensión de un determinado término en un determinado contexto adopta la forma de un esquema de instrucciones que toma en consideración un Agente, un Contra-agente, una Finalidad, etc.” (Eco, 1996:142-3).

(Augé 1999:177)

Si barajamos de nuevo podemos decir que la narración, vista desde este lugar, es un acto que involucra no sólo al sujeto consigo mismo sino su relación con el *otro* y, por consiguiente, de ese otro con la *otredad*, con *lo alosemiótico*. El otro, el que escucha -o lee-, es parte insoslayable del relato, puesto que es el que recibe la *ofrenda* narrativa que le *comunica*, a su vez, un cúmulo de *experiencias*¹⁷² sensitivas y materiales (lo que se narra es un hecho que involucra a sujetos y anti y co-sujetos que realizan determinadas acciones en un contexto particular) y, en consecuencia, es quien reescribe la historia. Estas experiencias si bien pueden tener un fin eminentemente pragmático, como dice Benjamin (cfr. 1991:114), no quiere decir que no puedan estar matizadas con otros componentes como el humor, el enigma, el misterio, lo fantástico. En efecto, “no importa [tanto] si la historia es verdadera o no, lo importante es que haya sido referida y creída, y recordada” (García, 2004:218).

Desde luego que las potencialidades son mayores cuando la comunicación narrativa se bifurca del sentido de *impartir* y se liga al de *compartir* y, de esta manera, le posibilita al otro “conversar”, es decir impregnar con sus interpretaciones la *historia* narrada. Sin embargo, aún la comunicación narrativa más rígida, poco abierta al aspecto lúdico de la estética, plagada de referencias y advertencias, no impide que el otro se abstenga de opinar, comentar, glosar, de brindar un consejo, de identificarse, de marcar su proxémica con la indiferencia o con su mero silencio -“la construcción más objetiva del texto no contradice la subjetividad con la cual es vivida por el lector” (Lotman, 1996:163)-.

Esto implica otra idea vecina incluida en el recorrido pseudo-etimológico que planteáramos más arriba: la narración es una *forma de conocimiento*, por tanto es una forma de traducir en palabras lo que se sabe (ese saber abarca una diversidad inmensa de elementos semióticos de orden lógico, moral, psicológico, ideológico, político, práctico, etc.).¹⁷³ Tanto los que narran como los que reciben la narración saben “algo más” acerca del mundo.

Para finalizar este párrafo volvamos a retomar la línea del *impartir* narratividades. Augé hace referencia a un problemática metodológica (por ende política e ideológica) de la etnología que podríamos extrapolar a nuestras reflexiones. Dice: “¿por qué una cultura narra desde sólo una voz?” (Augé, 1999:173). Si desplazamos esta pregunta de su sentido originario es válida para repensar la

172 “La narración es una de las formas primordiales de mediación y modelación de la experiencia, y un principio arquitectónico-orquestal fundamental, que opera en la elaboración de los formatos (desde la canción de cuna, los cuentos a la hora de la siesta, y para dormir, las anécdotas, los “chismes”, los refranes, las fábulas y leyendas, las historias de vida, de familia, de aparecidos” y otros fenómenos extra-ordinarios, los cuentos populares, verdes, de salón, etc.” (García, 2004:218).

173 “Aporta de por sí, velada o abiertamente, su utilidad; algunas veces en forma de moraleja, en otras, en forma de indicación práctica, o bien como proverbio o regla de vida. En todos los casos, el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha. Y aunque hoy el “saber consejo” nos suene pasado de moda, eso se debe a la circunstancia de una menguante comunicabilidad de la experiencia.” (Benjamin, 1991:114).

problemática del *realismo* junto a nociones como *hegemonía* y *visibilidad*. Es decir, es dado preguntarse: ¿cuándo determinadas narraciones dotan de visibilidad a ciertas porciones sociales y excluyen otras?, ¿cuándo el relato quiere hacerse pasar por universal y de este modo escamotea las narraciones de otras clases sociales? ¿Qué voces son puestas en escena, cuáles silenciadas, soslayadas, y qué actores sociales pierden rostridad en el murmullo incesante de los medios de comunicación? En efecto,

La inflación de la descripción en detrimento de la acción, constitutiva de la singularidad de la novela realista, no es la ostentación de las riquezas de un mundo burgués preocupado por afirmar su perennidad. No es tampoco ese triunfo de la lógica representativa que se describe con frecuencia. Marca, por el contrario, la ruptura del orden representativo y de lo que era su corazón, la jerarquía de la acción. Y esta ruptura está vinculada a lo que está en el centro de las intrigas novelescas del siglo XIX: el descubrimiento de una capacidad inédita de los hombres y de las mujeres del pueblo para acceder a formas de experiencia que hasta entonces se les negaban (Rancière, 2015:20).

Si pensamos, de hecho, a las construcciones narrativas como la *arena de luchas* por la interpretación de la realidad esa faz de la narración no podría dejar de ser considerado cómo el realismo interviene en la recreación de mundos posibles. Cómo, esa ruptura del orden jerárquico en la representación no ha dejado de ensancharse y plantear dilemas éticos y estéticos a los autores contemporáneos. Esa “apertura” que constata Rancière a partir del advenimiento de la novela es una grieta, un cúmulo de voces que salen a la palestra para otorgarles nuevas texturas a lo real. El dilema estaría más que en el qué en el cómo. De qué manera la preocupación filosófica por lo real ocupa el centro de la escena de los escritores contemporáneos, más allá de la hegemonía del borde en los relatos del presente.

4.3.3 ¿Vendrá a las once esta mina?

“Vivimos en un mar de relatos y, como el pez que (según el proverbio) será el último en descubrir el agua, tenemos nuestras propias dificultades para entender en qué consiste nadar entre relatos” (Jerome Bruner)

¿Por qué, entonces, narramos? La pregunta que parecía en un principio sencilla no lo es tanto porque adquiere, como ya podemos intuir, dimensiones antropológicas. Por otro lado, el simple hecho de narrar no sólo comporta operaciones retóricas sino que se construye a partir de una

variabilidad inmensa de signos culturales. Acaso *narramos* porque nos sentimos vivos; para aliviar la pesada carga de la existencia y conjurar la muerte; para conectarnos con el mundo, para trazar nuevos mapas de inteligibilidad; para indagarnos a nosotros mismos. Narrar, como bien lo advierte Herman Parret (1994), es argumentar. Es la partitura con la cual hacemos eso que llamamos “la realidad”.

Pero, más allá de esto, nadie lo niega, hay formas y formas de narrar los «acontecimientos». El dilema estético por antonomasia en el campo literario se ha ocupado con creces del cómo. Así también como las variables del gusto y la distinción, en el eje histórico, han tenido sus consabidas reyertas por la hegemonía, sus distintas posiciones políticas, sus paradigmas, modelos de los cuales aprender o cuestionar. Advertimos, que habrían épocas en las que dichos modelos son sinónimos de pertenecer -pienso, particularmente en el neoclasicismo o en la retórica de la revolución rusa- pero también han habido períodos que lo minan, que lo vuelven balbuceante, que se fugan de los territorios sobrecodificados. Si la serie literaria se modifica es porque nuevas voces desplazan el sentido político del reparto de lo sensible, entonces, tenemos que acordar con Barthes (2011:100), que desplazarse es colarse allí dónde no se lo espera. Este desplazamiento del lenguaje es una búsqueda de extrañar. Siguiendo estas directrices, veamos la siguiente frase.

¿Vendrá a las once esta mina? –se preguntaba Wolff-. No es el tipo de mina que se distrae. Algo es seguro: es gato y sabe contar. ¿Cómo se aprenderá a contar? ¿Nacerán así, sabiendo? ¿Será la histeria o algo genético? Es una lástima que a estas minas que saben contar no se les cruce por la cabeza la idea de escribir. En cambio, cada vez hay más estúpidas de esta edad que quieren ser escritoras y, hablando, no pueden contar ni un accidente de tránsito. Escribiendo, peor: tienen que contar que un ómnibus de la línea 60 atropelló un puesto callejero de venta de hot dogs y desde el primer renglón se nota que vacilan entre intentar asemejarse a Thomas Bernhart o Dylan Thomas (*Vivir afuera*, 1998:116)

Aquí se produce, como vemos, un desplazamiento en el hecho de dar voz los personajes, pues ya lo dice Rancière (2015:25), no se trata de visibilizar lo que antes no tenía visión, sino que es una modificación de roles. Esta especie de “democracia” literaria modifica el reparto de lo sensible. De ahí en más el turbulento mundo de las pasiones no está únicamente ligado a personajes nobles, a caracteres aristocráticos, sino que cualquiera puede narrar. Aquí vemos cómo se establece una línea de fuga de los profesionales de la escritura que legitiman sus onanismos intelectuales: no se trata de denunciar, ni marcar las condiciones insalubres de explotación, se trata de *hablar*.

En ese orden de cosas, Fogwill hace mella en los profesionales de la escritura, pues no podría haber peor golpe para éstos que el hecho de que un “gato de pub” tenga el “don” de contar. La chispa del lenguaje callejero habilita zonas del «narrar» que ciertas políticas estéticas parecen obturar, casi una

distinción jerárquica entre la voz oral y la escrita, pues aquella voz, que no podría sino aparecer en los expedientes psiquiátricos o en los informes policiales o en las crónicas periodísticas, surge a raudales, permitiéndole al “escritor denuncia(r) el artefacto sofisticado” (Camblong, 2005:5) del lenguaje literario. El acontecimiento de *narrar* se recarga de fuerza explosiva hasta fragmentar deliberadamente al narrador *único y solitario* de la cultura “letrada” en el arte de los relatos¹⁷⁴. De hecho, como dice Ana Camblong (2005:5), La “necesidad” de contar, de escribir, tiene que ver con la experiencia sensible no con la tradición literaria.

Desde luego, no hay armoniosidad en este cúmulo de voces. El discurso *polifónico* de *Vivir afuera* cuestiona la jerarquía narrativa, la hegemonía, la homogeneidad, el prestigio. Por otro lado, esta especie de micronarraciones, de historias dentro de la historia, no sólo rompen con la linealidad, la progresión temática, la trama en sí, sino que contradicen y refutan su unicidad, su cohesión, por ende su realismo mimético. No podrían pensarse dentro del marco del *orden del discurso*, pues descreen de la verticalidad, y, en consecuencia, cuestionan toda superioridad, ya que no habría temas ni relatos ni narradores más importantes que otros, como tampoco habrían paradigmas de verdad a los cuales atenerse. El relato es puesto permanentemente en juego, en negociación, siempre en incompletitud, delatando el sentido *político* de la vida.

...enfermeras crispadas a la espera de un traslado a la sala de maternidad, o a cirugía, oncólogos a la espera de un *significativo flujo de pacientes privados*, rabinos cínicos, pastores pederastas, psicólogas naif, maestras jubiladas, putas frívolas, estancieros circunspectos, chóferes de taxi y cronistas de fútbol y que a muchos de ellos basta oírles decir una frase para advertir que saben contar y no es improbable que todos ellos alguna vez hayan escrito un verso... (VA¹⁷⁵, 1998:225).

El mundo mismo, visto desde esta perspectiva, es una raigambre de voces. Vemos aquí toda una cartografía del arte del relato, una multidimensionalidad narrativa que, al mismo tiempo que amplía el campo de intervención, ejecuta torsiones en el campo intelectual porque habilita la metareflexión sobre él. Por eso Saúl se ofende con su novia cuando ésta obsesivamente quiere incluirlo en “un” mundo posible, lo que equivale a decir, en nuestros términos, en una única narración:

-Sí... ¡Humanos son...! Pero están todo el tiempo buscando la manera de convertirse en otra cosa... Y de hacer que los otros también se vuelvan otra cosa, pero peor (...) Fijate que no pasan un minuto sin anunciarte un cambio que están a punto de hacer: un viaje, una aventura, una salida, un cambio de auto, de casa, de pelo... Prefiero las historias de los pacientes del hospital. (VA, 1998:167)

174 “-Bien... ¿Viste que hay gente que se rompe la cabeza para inventar historias y les salen tan aburridas que nadie se las quiere oír? -ella sentía, Wolff agregó:- Vos no... Vos contás cualquier historia y dan ganas de seguir escuchando...” (VA, 1998:139).

175 La nomenclatura es la misma que venimos sosteniendo en apartados anteriores.

Aquí es donde las múltiples posibilidades del relato se vuelven unívocas si se pliegan al relato mercantil, el de la moneda cambiaría, pues se trata de una narración que se pliega al marketing, a los objetos de consumo; a una vida cifrada en el flujo de mercancías. La vida en narración obedece a códigos y reglas que se trazan a partir de los objetos de consumo: casa, auto, etc. -tal como lo vimos en *La experiencia sensible*- y a las actividades que involucran el consumo como cortarse el pelo o realizar una salida en algún pub de moda. De manera que hay más “vida” narrativa en los Sero positivos del hospital que Saúl ve casi diariamente. Cada uno de ellos tiene una experiencia que “compartir”, cada uno a su turno puede dar una ofrenda al otro.

Los relatos diversifican, los rumores totalizan. (...) los relatos se privatizan y se hunden en los rincones de los barrios, de las familias o de los individuos, mientras que el rumor de los medios cubre todo y, bajo la figura de la *Ciudad*, palabra clave de una ley anónima, sustituye todos los nombre propios, borra o combate las supersticiones culpables de resistirlo todavía (De Certeau, 2000:120).

Vivir afuera, en este sentido, podría pensarse como un complejo *rizoma*. En este particular rizoma priman las líneas de fuga de la maquinaria de sobrecodificación, como vimos. Desterritorializaciones que resquebrajan las estructuras molares, binarias, para reterritorializarse en otras dimensiones narrativas. Tal como sucede entre Wolff y Mariana o entre Mariana y Saúl. Pero si intentamos creer que el texto de Fogwill es una especie de modelo narrativo que opera por desocultamiento o develamiento como en el realismo social nos equivocaremos de cabo a rabo. Transitar por los bordes, en una dinámica narrativa no sólo es visibilizar o dotar de nuevas líneas de luminosidad a lo que anteriormente podría ser percibido como opaco, sino, fiel a su nombre, es construir penumbra (cfr. Camblong, 2005:6)¹⁷⁶. Es mezclar en complejas y plurales líneas los discursos sociales; es dinamitar lo que creemos ver con demasiada nitidez. Es refigurar el relato a partir de una visión no-aristotélica de la representación en torno a la verosimilitud: “-No dije eso forra... dije que no me interesa saber si la historia que me contás es verdadera o falsa ¡Al contrario! Me interesa la historia...” (Vivir afuera, 1998:152) –le dice Wolff a Mariana cuando le pide que le siga narrando sus experiencias sensibles-. Lo real no es la historia ni la temática ni el personaje; lo real es lo que no se puede asir.

Por tanto, *Vivir afuera* sería algo así como un calidoscopio de registros lingüísticos muy diversos: por momentos un descarnado lenguaje coloquial-suburbano, con su chispa característica (por

¹⁷⁶ En efecto, así la novia del Pichi, Susi, más conocida como la petiza, fantasea con una vida burguesa, de consolidación y tranquilidad, en contraposición a la vida que lleva junto a Pichi; mientras transita por sus apetitos sexuales en moteles de medio pelo o en los pastizales cercanos a los plantíos de marihuana, manchándose las rodillas de barro y diciéndole al oído al Pichi “ves que podés durar”. Este es un claro ejemplo de cómo, en algunos casos, estructuras de pensamientos centrales minan lo periférico. Cabe aclarar, esta línea del trabajo puede resultar fecunda para ulteriores investigaciones.

ejemplo, las narraciones de Mariana, las de Susi y el Pichi), acaso narraciones en un lenguaje “menor”, en constante desterritorialización de los mecanismos retóricos centrales, que abortan de antemano todo decoro metafórico o simbólico. En otros, Wolff y Saúl, narrativa nihilista que prolifera casi al costado de un perfil metafísico-existencial –Kafka, Blake, Marechal, Macedonio, Borges, Nabokov, Arlt, Marx, Nietzsche, Pavese, etc.-.

En síntesis, el planteo estético de Fogwill se funda en los golpes a la noción de verdad en la obra literaria, y al relato en sí mismo, como facultad únicamente profesional, como dispositivo de la racionalidad técnica avalado –desde las superestructuras- para emocionar o provocar sensaciones. Así, la vida como relato, o, mejor dicho, la micropolítica de la narración nos remiten a una fuerza que no está exenta de “encantamiento” o “fascinación” pero que proyecta una reflexión acerca de la homogeneización en el arte de narrar. Es decir, en esa manera poco proteica, descafeinada, en donde la palabra sólo es «hecho», por ende, solamente cuantificable en relación con el capital.

Si, como decíamos junto a De Certeau (2000) que el rumor lo cubre todo, esto no niega que en sus pliegues la vida como relato vuelve a poner densidad en las discursividades ciudadanas. Cierta faz del poliedro de la ciudad-Fogwill se cimienta con ecos de otras voces, de las glosas y de los comentarios que deambulan socialmente. Una ciudad en donde es imposible discernir si lo que “pensamos” (piensan los personajes) es producto de lo vivido o de lo deglutido socioculturalmente. Esto cuestiona lo aprendido: el realismo; ironiza contra la supuesta lucidez de regímenes de ver y de decir; atenta contra el materialismo positivista de la concepción de la realidad y remite a la erosión de las estructuras que creemos duraderas para siempre.

4.4 Representando socialmente el realismo

4.4.1 Acerca de las representaciones sociales y el realismo

*“Un fantasma de rosa recorre el mundo
Una rosa fantasma clavando espinas
Escondida en esquinas y almohadones
Mete el miedo entre piernas y algodones
Es el rastro borrado de un puñal mudo
Es la risa cobarde que alegra hienas
Puritanas y frías sin corazones
Que hielan los tajos y los cojones”*(Mezo Abigarrena¹⁷⁷)
*“La representación no puede captar el movimiento en su
totalidad... el pensamiento sí.”* (Lukács)

Para cerrar este apartado vamos a centrarnos en una problemática de cierta complejidad: las representaciones sociales y el sida. Creemos que éste es un de los signos limítrofes con los cuales Fogwill presenta sutilmente un dilema social. Dos cuestiones previas antes de comenzar.

Primero, la relación con lo indicial que posee el signo-sida. Al respecto, Luz Horne nos brinda una excelente explicación del *signo indicial* a partir de Peirce. Nos dice que para Peirce lo indicial no es lo convencional (como el símbolo) ni por semejanza o analogía (como el ícono) “sino que posee un vínculo existencial con aquello que representa” (Horne, 2011:114). En el sentido de que en la significación indicial hay siempre una relación “física” (ibíd. 2011:114). Recordemos que la noción de *punctum* de Barthes implica justamente aquello que nos toca; somos tocados por lo fotográfico sin que lo hayamos querido exactamente de ese modo. La fotografía sería el ejemplo clásico del índice como una huella material. En la fotografía puede verse, continua Horne (2011:115), “un efecto mecánico de la transferencia de una exposición luminosa a una superficie sensible...”.

Segundo, el realismo, desde su dimensión filosófica, nos muestra los sutiles nodos para pensar las series, las continuas discontinuidades del ejercicio estético, esto es, el vínculo copulativo entre sociedad y literatura. Aquí las representaciones sociales serían la bisagra que une los discursos y las prácticas.

Ahora bien, en los escenarios de las sociedades contemporáneas: escenarios “montados” ex profeso por la industria cultural, como en los centros urbanos, en los barrios, en las plazas públicas, en el

¹⁷⁷ Mezo Abigarrena tocó con Sid Vicus, el ícono del punk; compuso con Djavan, Caetano Velozo y Gilberto Gil. En la argentina se relacionó con Luca Prodan y rompió relaciones con Joaquín Sabina –su composición aparece ironizada en todas sus canciones-. Finalmente, en los noventa, cuando parecía que su carrera como cantautor parecía remontar vuelo, aquejado por el alcoholismo y la heroína se suicidó colgándose de un árbol en una plaza del gran Buenos Aires – Joaquín Sabina y Fito Paez lo inmortalizaron en una canción “Flores para la tumba de un vasquito” que figura en el LP “Enemigos íntimos”-, dejando una cantidad significativa de composiciones que no pudieron circular por los escenarios.

interior de las casas, etc., pero también por sus *grietas*, digamos en el *margin* impreciso de los discursos hegemónicos y de los circuitos socio-económicos, emergen una multiplicidad de narraciones y manifestaciones culturales, que, como lo señala la *lógica de la explosión* (Balandier/Lotman, 1980:11) decretan un territorio *denso* de redes de significación. Justamente, en ese tejido circula una pluralidad de relatos cuyas huellas *sígnicas* nos indican que notar las disputas que se posicionan en el espacio público/privado¹⁷⁸ sería advertir las luchas por la *representación* de la realidad (cfr. Reguillo, 2007:1). Así entendemos a “la polis como el espacio simbólico en el que se juega el conflicto entre los diferentes sistemas de representación que una sociedad construye sobre sí misma” (Grüner, 2002:14).

En cualquier caso, el abordaje de lo que suele considerarse como “la realidad” en una determinada época, en una determinada cultura, etc., se encontraría mediatizada por una amplia red cultural. En este sentido, un modo privilegiado para traducir y sistematizar las formas de intervención la ocupan las *representaciones sociales*. Representaciones que operaran como un modo de configurar

...en discurso un saber de conocimiento sobre el mundo y un saber de creencia, abarcador de un sistema de valores. Estos discursos cumplen un rol identitario constituyendo una mediación social que permite a los miembros del grupo edificarse una conciencia de sí y una identidad colectiva. De este modo, construyen un horizonte de percepción, organizan y explican la experiencia social e individual por la cual son constitutivas ciertas prácticas (Cebrelli/Arancibia, 2008:3).

Asimismo, como lo explican Cebrelli/Arancibia (2008:4), las representaciones podrían pensarse como una especie de bisagra entre las prácticas y los discursos, ya que no sólo proponen un “modo de ser”, sino que se organizan como un modo de intervención hacia la realidad, con la cual establecen distintos *campos de interlocución* posibles. Se manifiesta así un *campo* –un marco de inteligibilidad, de lectura- de disputa en donde las significaciones son puestas en juego, negociadas, luchadas, reclamadas en pos de la cosmovisión hegemónica o desde distintos grupos subalternos que persiguen provocar un esguince en aquellas corrientes que intentan consolidarla en su inercia (todo esto dicho muy esquemáticamente, desde luego). Por otro lado, los dispositivos de las representaciones sociales debido a su incidencia directa en los fenómenos emergentes, permiten reflexionar acerca de la estrategia de la «negación», en un *no* reconocerse ante una interpelación tendenciosa (Grimson, 2000:47), la cual deviene en lucha por salirse de las redes semióticas que los marcan, que los predeterminan.

En este punto se *encarna* el nodo temático que quisiéramos poner en consideración a la luz del realismo, a partir de las relaciones que establece la inclusión de la problemática del sida en *Vivir afuera*. Lo cual implica reconocer una representación social concreta y lo suficientemente proteica

178 Esta dicotomía resulta inoperante hoy en día. Los límites entre uno y otro espacio se hallan desplazados.

en la cultura occidental, sobre todo si se tiene en cuenta que a esa representación generalmente la hacen los “otros” y que esa lucha es diaria, pues no sólo se pelea para sobrevivir sino también contra las construcciones simbólicas aislantes.

4.4.2 Sida

“Mariana está podrida De sí. De sida Morirá Como todos Morirá sin amor Pero antes devoraré Un Pedazo de su cuerpo Sangrante Amado”. (Fogwill en Vivir afuera)

Toda cultura, lo sabemos, posee signos limítrofes más allá de los cuales no es dado aventurarse, por todos los peligros que “esconden”, por los que “acarrearían” consigo (luego, si aún así se los *representa*, suelen galvanizarlo marcas semióticas del oscurantismo, la culpa, o el barniz didáctico moralizante). Sin embargo, como ya lo ha señalado Fernando Aínsa (2002:36), lo paradójico sería que las fronteras están para ser cruzadas. Señales de prohibición, indicios e íconos nocivos, hacen huella en los caminos estéticos: una huella que es preciso traspasar, bifurcar, romper, volver a surcar, o redescubrir¹⁷⁹.

En este punto, precisamente, podríamos pensar en el Sida y su relación con la obra de Fogwill. El Sida como signo-margen, como uno de los elementos con los cuales Fogwill trabaja su política de la trasgresión y, asimismo, como construcción ideológica que incide en la desnaturalización del lazo que une el deseo a la sexualidad, ya que su disruptiva secuencia va siempre *más allá de la frase*.

Por otra parte, el sida (como enfermedad de transmisión sexual) es una marca simbólica que tajea al cuerpo con algunas nociones e ideas predigeridas que lo *representan* como infiltración infecciosa en la propia génesis de lo humano. El sida como representación social establece las pautas y valoraciones con las que se estigmatiza a un grupo social, sobre todo cuando se trata de señalar las costumbres ajenas a la moral burguesa (Sontag, 2008:131). Por tal motivo

...la vergüenza va acompañada de una imputación de culpa... tener sida es precisamente ponerse en una comunidad de parias. La enfermedad hacer brotar una identidad que podría haber permanecido oculta para los vecinos, los compañeros de trabajo, la familia, los amigos (Sontag, 2008:129).

El Sida genera, así, una comunidad otra y se sobreimprime sobre la identidad una marca que lo

179 Dos cuestiones al respecto. Primeramente, es necesario pensar con Grüner que los objetos estéticos no poseen propiedades por sí mismos. Sino que su estética es inseparable de su política y de su ética. Segundo, la dinámica de los campos de Bourdieu ya nos esboza estas líneas limítrofes que se demarcan en todos los campos, las cuales sólo las pueden traspasar quienes en un momento dado se encuentran en una posición plausible de provocar el pasaje. De hecho, se podrían establecer –a riesgo de un alto grado de abstracción- como un juego una serie inagotable de círculos concéntricos con sus lindes significantes, con sus fronteras enunciativas.

convierte al individuo en “otra cosa”. Las metáforas del sida, más allá de indicar una constelación de representaciones, configuran el carácter simbólico del cuerpo de acuerdo con una penalidad, ya éste queda “prendido en un sistema de obligaciones y prohibiciones” (cfr. Foucault, 2006:18). Esta penalidad impone castigos no corporales ni discernibles a simple vista, más sutiles y, por eso mismo, con mayor tendencia a operar en el silenciamiento y la exclusión (cfr. Foucault, 2006:15) y al mismo tiempo reglamenta un régimen de control medicinal permanente (la serie, cada vez más infinita, de drogas que detienen momentáneamente al virus). El sida, en el texto de Fogwill, funciona como un *dispositivo* de interconexión con diversas esferas y construcciones ideológicas de la hegemonía, puesto que implica un posicionamiento en el mundo, una posibilidad de lectura, una forma de repensar las relaciones sociales.

Por tanto, la representación del sida inaugura una zona de indeterminación en la narrativa fogwilliana. Primeramente, porque teje, en torno suyo, los imaginarios y las representaciones – negativas, peyorativas, excesivas, paranoicas- que no se han borrado del todo de la concepción de la enfermedad, es decir, algo así como su trasfondo, lo que no se ve en la literaturidad pero que se vive más allá del texto. De este modo, en *Vivir afuera*, el sida se conecta con la cultura argentina, con los medios de comunicación masiva, con las campañas de educación sexual, con los hospitales y las formas/modos en los que los personajes cifran su relación con la sociedad y por ende con los otros sujetos.

La chica dice que nunca se picó. Los otros dos son chicos dragones y uno de ellos me parece que es homo, o taxi-boy... Los tres dicen lo mismo: ni sueñan con vivir más arriba de los veinte (...) Hay médicos imbéciles que dicen que son así a causa de las condiciones de vida. Pero cada vez me convengo más de que son más felices que los médicos o por lo menos, que los oficinistas del hospital...Bha...No: eran antes, más felices, porque en cuanto les ataca la ilusión de curarse y empiezan a pedir que los metan en grupos experimentales de nuevas drogas ¡Como si hubieran nuevas drogas!, empiezan a querer vivir y se amargan como todos (VA, 1998:96-7).

O bien cuando Mariana le dice a Wolff:

Si yo tuviera el sida... ¿Me ves a mí la onda de anotarme en la cola del Ministerio para que me den los frasquitos para las inyecciones? ¡Ni ahí! Estimado Gil Gil: si yo tuviera el sida me largaría a pasarla bien igual que ahora... Morfar y dormir bien... (VA, 1998:131).

Las representaciones del sida, en estos casos, soslayan la tragedia y mapean la efemiridad, la imposibilidad de pensar más allá del aquí-y-ahora, al tiempo que se burlan del *desideratum* farmacológico de una “eterna” enfermedad. No obstante, el párrafo incluye una zona limítrofe.

Envuelve el hecho de que cuando los moldes sociales y sus sistemas plantean una “esperanza”, más bien la idea de *ser* correcta de acuerdo con las políticas de las drogas, diagraman un circuito de posicionamientos que ubica a los que la padecen en un proceso kafkiano, de recibos, de entrega de medicamentos, de médicos, de culpa, de abstinencia, de análisis, etc. que coarta, restringe, niega, adoctrina, impone, socava y ausculta. Una matriz sociológica cuya pesadilla es la serie del sistema. Por otra parte, advierten que para determinada franja etaria y una determinada clase social el sida no se presenta como una tragedia o una problemática a resolver, porque el concepto de *futuro* carece de sentido por sí mismo. La misma metáfora vale para los adictos y el reino de la marginalidad; la noción burguesa de futuro se rompe en su misma raíz. Pero esto no niega que Mariana no piense –o desee- estar afuera de los lindes representacionales de la enfermedad:

...volvía a Varela con el brazo pinchado, tenía que andar con magas durante varios días y estaba nerviosa hasta la siguiente consulta, dándose manija con la posibilidad de que volviera a dar negativo otra vez, y otra vez más análisis y la ilusión de que todo había sido un error y que, de un día para el otro, todo resultaría como cuando pasa un mal sueño... (VA, 1998:88).

Este diloguismo interior de Mariana saca a colación no sólo la ambigüedad, el doblez discursivo (“el camino hacia arriba y el camino hacia abajo son el mismo camino”, decía Heráclito), sino el hecho de que el sida es una de las pocas enfermedades con las cuales el sujeto puede considerarse enfermo –imaginario- sin estarlo (la paranoia, la hipocondría, en definitiva, el miedo) y un despliegue infinito de sintomatologías y procedimientos para su veredicto y “para el que solo existen paliativos; y que, además, para muchos significa la muerte social anterior a la muerte física” (Sontag, 2008:139). De aquellos que todavía no han sucumbido a la enfermedad se suele decir que ya se les manifestaron todos los síntomas (ibíd., 2008:140).

Esta es su atrocidad y su delirio, pues, desde esta perspectiva, serían millones y millones los infectados que todavía no conocen que lo están y podrían estarlo en cualquier momento. Esta saga paranoiqueante genera un mundillo de auto-persecuciones y exclusiones e impide, a veces, la materialización del deseo si no se cumple bajo los parámetros asépticos de la moral burguesa. En efecto, Cuando Wolff está totalmente jugado en el momento del éxtasis, Mariana lo frena en seco y le dice: “¿Te dije que no estoy segura de no tener sida?”. Él insiste y ella vuelve a señalar:

-Es de terror tener el sida y contagiar. No por mí... Lo que tengo terror es de contagiar...(..)

-Estás rayada con el sida. ¿Mirás mucho tele...? (VA, 1998:159).

El sida, en este sentido, es signo de fricción y fruición en la novela, porque la sexualidad –siempre- ha ocupado un lugar central en la producción de Fogwill y porque éste, en interrelación con el acto

sexual opera en fisura de acuerdo con los mecanismos de seducción, placer y deseo. A su vez, podríamos pensar el sida desde lo obscuro. Esa zona que, según Maier (2004:10), provoca tanto fascinación como repulsión. “Lo que cuenta es el contraste, el desfasaje entre la norma aceptada por la sociedad y lo incongruente, que introducirá una brecha allí, tal vez hasta el punto de derrumbarla”, explica este autor (Maier, 2004:42). Este desfasaje con la norma lo introduce el sida: en Fogwill no hay *pornografía cool* (cfr. Sarlo, 2005:13).

En una escena de la novela (cfr. *Vivir afuera*, 1998:156), justamente, Wolff y Mariana potencian la fragmentariedad del discurso sexual, el cual se vuelve acto, deja de ser palabras; se fragmenta de modo tal que se transforma únicamente en una serie de improperios que se dirigen mutuamente y se ligan al momento del éxtasis. Aquí la escena sexual está más allá del discurso. El discurso, acaso sólo opera como una máquina averiada de insultos que se dirigen a la genitalidad. Fuerza discursiva que hace hincapié en la zona del delirio; movimiento este que provoca que las palabras vayan perdiendo su sintaxis.

Sin embargo, en este caso en particular, además, los mundos posibles no son para nada confortables porque se conectan con el “posible” sida de Mariana. El sida es como la voz que resuena permanentemente en el mismo movimiento de los cuerpos, es una pieza que funciona mal, cuyo chirrido nos indica una relación de fractura en las dimensiones de la sexualidad. Hace resonar todos sus puntos en el rito mortuario, efectivamente dice Bataille, nada más cercano al sexo que la muerte. Veamos ahora otro ejemplo:

No se puede creer que esté en bolas. (...) Ojalá hayan usado forro. Es tan forro y está tan loco que es capaz de hacer experimentos. Desde la heladera se ve la cabeza de ella. Abriendo la heladera (...) sin tirar nada y sin exagerar pero haciendo todo el ruido posible. Me miran. Ella sí seguro que miró para aquí y me vio con las tetas al aire. Si llega a hablarme o gritar, me voy en bolas a pedirle un Marlboro (VA, 1998:283).

Una especie de sinécdoque de cuerpos, una voz –la de Cecilia- que narra desde el pasillo, desde esa zona difusa de lo que se entreve, de lo que se lee entre líneas sugeridas por el deseo. La sugerencia de la escena estaría en el “voyeurismo” que genera y segrega: observar y sentirse observado. Pero lo que nos interesa aquí es la facultad de resonar en el escándalo de la moral burguesa “si vieran” que médico (Saúl) y paciente (Mariana) intercambian fluidos corporales y ella, precisamente, tiene sida. Nada más apto para la *dislocación psíquica* que ese brutal comentario de Cecilia.

En síntesis, los nodos narrativos de Fogwill transgreden porque rozan zonas discursivas múltiples, polimorfos, polifónicos: el Sida, con la dislexia moral que caracteriza a Fogwill, se teje sobre el cuerpo y planta la incertidumbre. Acaso “la pudrición total” no está en el cuerpo de Mariana, está en otra parte: en la sociedad, en sus estructuras, ideales, conceptos. Lo corrompido es el modelo; las

marginalidades, en cambio estarían pensadas como medios de salvación, como un destejer su trama, como desandar sus caminos, como una fuga perpetua al borde. Tomemos un último párrafo:

Este fumo tiene algo raro que te pone cariñoso. En este momento, si se aparece la Mariana con algún punto en el pasillo de hotel, al toque me apretaba, y mientras, que el gil que se la trajo la espere medio turno mirando cable. Sin chuponear me la apretaba. Y poniéndome forro: me faltaría agarrarme la pudrición (VA, 1998: 93).

Nuevamente el sida se hace presente pero ahora en formato de deseo reprimido. Una dialéctica que no se resuelve nunca, pues planta un deseo al lado de su imposibilidad o, más exactamente, del juego del deseo. Aquí el Pichi (el *dealer*) liga nuevamente la droga al deseo, pero un deseo que parece anularse en su propio impulso; que es puro discurrir mental, pura dialogización interna. En *Vivir afuera*, de hecho, las marginalidades convergen en este punto de resonancia molecular, convierten los segmentos en puntos de contacto: el sida de mariana, el pichi y las drogas, el “punto” quien le paga a mariana por sus servicios, en consecuencia, las relaciones de poder del margen. Un mundo posible que se corrige, y que se oblitera porque la enfermedad lo precede. Pero también es una marca social que sistematiza la posición de Mariana en el mundo. Las representaciones sociales de la enfermedad en torno a Mariana «señalan» la licencia sexual, la identifican con un cierto grupo y la determinan de acuerdo con cierta visión del mundo. Susi lo reconoce y lo teme. Inclusive la misma Mariana juega con las representaciones del sida cuando se imagina que le dirá Wolff si ella, “de una”, le dice que tiene sida. Mariana atenta contra la idea de la paranoia y la fobia burguesa.

Capítulo 5

TERRITORIO CASAS: EL BARRIO

5.1.1 Boedismo zen

“No se escribe con recuerdos de la infancia, sino por bloques de infancia que son devenires-niño del presente.” (Deleuze-Guattari)

Si hay algo que en la política estilística de Casas emerge con fuerza es el barrio de Boedo. El barrio, como territorio político conjuga las vivencias, los imaginarios sociales y los productos culturales que delimitan y establecen diversas zonas de negociación y de reparto de lo sensible. En este sentido, Boedo es al mismo tiempo un territorio material y simbólico en el que se ponen en juego distintas retóricas paseantes. Es una zona de protección, de resguardo, y a la vez de experiencia, de lectura y aprendizaje.

El “ser” de un barrio determinado es, de por sí, una marca identificatoria. En efecto, frente a la planicie de las grandes ciudades que degluten sujetos e identidades en el barrio cada uno tiene su marca que lo identifica, que lo hace único en relación con los demás; su sello personal, por decirlo de algún modo. En este sentido, a diferencia de Fogwill, la materialidad de la ciudad es manifestada desde un punto particular de lo urbano: el barrio, y, por consiguiente, su *micropolítica*¹⁸⁰ remite permanentemente a universos mínimos; a territorialidades de la infancia, a desterritorializaciones del mundo adulto.

Sin embargo, no se trata del mítico Boedo de los años '20, aquel retratado por las vanguardias y que denuncia las condiciones insalubres de explotación fabril (Castelnuovo, Mariani, entre otros); todo eso parece haberse transformado en otra cosa. Pasó a ser absorbido o reestructurado por un barrio de clase media baja/alta. Acaso, como bien advierte Carolina Rolle (2005:52), estaríamos frente a un mapa estético que tendría ciertas analogías con el Palermo del Borges de los años veinte, con el procedimiento de mitificación/desmitificación articulados en la trama. Desde luego, distintos avatares políticos han debido sucederse para que el territorio se reconfigure de ese modo -el peronismo, por ejemplo-, pero lo interesante es la relectura del barrio desde, podríamos decir, su contraparte, su vereda de enfrente: Florida/Borges.

En todo caso, el Boedo de Casas es un cúmulo de mitologías, alianzas y reyertas establecido por las

¹⁸⁰ Es interesante recordar que el cap. “Micropolítica y segmentariedad” Deleuze-Guattari plantean dos concepciones espaciales. Lo lizo y lo estriado. Lo estriado es el mapa y sus marcas específicas. El nombre de las calles, las reglas y los trayectos. Se va de un punto a otro. Lo lizo, en cambio es un espacio sin marcas, los actantes se mueve por las pulsiones y los deseos.

bandas del barrio. Es el sitio de anclaje que teje y entreteje la dinámica de la interacción de los personajes, puesto que los símbolos, íconos y productos culturales -desde la música, películas y hasta los atuendos-, componen un vasto universo semiótico. Visto así, de este modo, el barrio se opondría a la ciudad, campo de desintegración, anonimato y soledad.

Carolina Rolle, siguiendo esta directriz se propone pensar el barrio desde la noción de *imaginarios urbanos*, de García Canclini. Se trata, dice, de que el barrio opera como un universo público/privado más allá de su mera materialidad, por tanto como ejercicio retórico, simbólico, y por ende político de ocupar el espacio. Justamente, ante un enfrentamiento con otra banda Máximo Disfrute dice:

¿El parque Rivadavia queda en Boedo?, pregunta el imbécil de Chumpitaz. Boedo queda donde estemos nosotros, dice Máximo. Eso me quebró... esa frase, esa puta frase, dicha en ese momento de la noche, me puso la piel de gallina y los ojos húmedos (LLyO, 2010:37).

Otro punto importante de estas marcas culturales mencionadas es su facultad para volver difusas las fronteras entre ficción y realidad (cfr. Rolle, 2005: 56), como vimos, por ejemplo en ese *incipit* de “Casa con diez pinos” y esa cercanía que lo que está contando tiene que ver con él, con el escritor y sus vivencias. De hecho, para Rolle el procedimiento está dado por la inclusión de Máximo, que más que un personaje es una especie de *función*. El héroe de la infancia es una huella que aglutina y liga lo real, lo simbólico y lo imaginario y establece las líneas semióticas para pensar el “nosotros” de una sociedad determinada (Rolle, 2005:51). Concordamos con las fronteras difusas que propone el texto. Ahí, creemos, estaría la riqueza para pensar el mundo, o sea, lo proteico de la problematización de lo real en Casas. Las marcas referenciales operan como un afuera permanente del texto que obliga a “levantar la cabeza” sin salir realmente de él. Se trata, más bien, de un nexo copulativo con el mundo. Por otro lado, parece pertinente señalar que ese real, dada la mitificación del barrio y sus ocupantes, siempre está proponiendo relecturas sobre “lo típico en circunstancias típicas”.

5.1.2 Refigurando el mapa semiótico

Antes de comenzar esta apartado le pedimos al lector que tenga presente el apartado acerca de las problemáticas visibilidad y enunciabilidad, pues el mismo es la base epistemológica desde el cual nos posicionamos para reflexionar acerca del texto *Los Lemmings y otros*.

Ahora bien, se trata, como sabemos, de una colección de cuentos cortos en los que cada historia está

interconectada con las otras, cuyo nodo temático gira en torno a la infancia y a la relación del narrador, Andrés Stella, y su amigo-guía, Máximo Disfrute. Sin embargo, hay dos relatos que exceden este marco aún sin perder del todo los hilos conductores que unen los distintos *alter egos* detrás de los cuales Casas configura su política literaria: “Casa con diez pinos” y “Asterix, el encargado” (sendos homenajes a Fogwill, cabe mencionar¹⁸¹).

Por otra parte, su prosa es como si estuviera siempre pegada a la conversación. Podríamos hablar de una especie de contigüidad en la que el hablar se presenta de manera ilativa, casi sin hiatos, en la búsqueda perpetua de la “coloquialidad” callejera de la charla cotidiana; con sus guiños cómplices, y sus brotes de humor espontáneos.

Si ahondamos un poco más en la dinámica del texto, éste podría resumirse en dos ideas seminales. Primero, como ya hemos mencionado más arriba, podría decirse que, más allá de la materialidad y las texturas que evocan, los estratos narrativos se combinan y vuelven indeterminadas las líneas divisorias entre la literatura y otras manifestaciones sociales. A través de un paréntesis, podríamos reflexionar junto con Josefina Ludmer (2010:12), sacarle las marcas de circunnavegación al texto en sí para trabajar en esa *frontera* en la cual lo literario sería algo así como *prisma* o *tarot* para releer la *fábrica de la realidad*.

Segundo, Casas esboza una topografía de la infancia. La infancia sería el territorio discursivo para efectuar la traducción entre dos sistemas divergentes: la niñez y la adultez. Asimismo, como *cronotopo*, construye mundos alternativos, líneas de fuga, los atiborra de imágenes míticas, de personajes que dejan huella, de fantasmagorías -tal como ya habíamos señalado con Borges más arriba-. Y todo esto constituye una modalidad para repensar lo real. Dice Casas:

Me doy cuenta de que mi club [se refiere a San Lorenzo] está asociado a mi infancia, que es el momento donde tomás combustible. En la infancia cargás combustible, y para mí después no volvés a cargar nunca más. De la calidad de ese combustible depende el tipo de personas que vas a ser cuando las papas quemen¹⁸².

Esa búsqueda estaría cifrada en el recuerdo del «tiempo de la niñez». Lo que señala, en el fondo, una idea nietzscheana: la «transmutación de valores», las cuales evocan al niño como creador de valores no esclerosados por los impedimentos de la urgencia social y, por ende, como el urdidor de mundos lúdicos no sopesados por nuestra racionalidad técnica: “El niño es inocencia y olvido, un nuevo inicio, un juego, una rueda que comienza a girar en forma espontánea, un movimiento inicial, un santo decir ¡sí!” (*Así hablaba Zaratustra*, 2005:25)¹⁸³.

181 El homenaje no está dado sólo para la inclusión Fogwill-personaje o la consabida dedicatoria, sino por la temática, por la reflexión que suscita en torno a la *performance* de la crítica contemporánea y el realismo.

182 Entrevista “Me siento orgulloso de poder darles una mano a los poetas” en Página /12 <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-14926-2009-08-14.html>

183 Recordemos que la noción de niñez es relativamente nueva. Comienza con la modernidad. No sería tan casual, entonces, que desde Nietzsche a los Surrealistas a los hombres los desvele una obsesión: la búsqueda de los caminos

Cabe preguntarse, entonces: ¿cuándo lo enunciable se abre de tal modo que hace efervescencia más allá de lo dicho? ¿De qué modo lo enunciable se hace carne en una imagen y conjuga dos regímenes diferentes? ¿Por qué la infancia proyecta esa potencia de lo intraducible, de lo indeterminado? ¿En qué sentido mezcla e hibridiza los significados del campo social? Veamos:

Era un lugar mítico [el baldío de la calle Agrelo] donde íbamos los más grandes del colegio. Antes había habido ahí una calesita horrenda que por suerte fue demolida. Y al lado se alzaba la masa negra de la fábrica de cigarrillos abandonada. Salíamos treparnos por los techos para inspeccionarla... El tano Fuzzaro conocía ese lugar a la perfección... Era nuestro Stalker organizando tours por las piezas vacías, repletas de la basura más disparatada: preservativos, mangueras, corbatas, gatos muertos, sillas... un día encontramos una revista pornográfica, se llamaba “Noche de bodas”... No me dejó dormir por una semana... (LLyO, 2010:12).

Acaso no podríamos dejar de pensar, cuando leemos el párrafo, en esas porciones de visibilidad que remiten a la realidad de una zona baldía determinada. El baldío es un espacio que aparece asediado de lo que ya no se usa, de lo que ya no sirve, de lo que cae, inevitablemente, en diferentes grados de corrosión temporal e inclemencia climática. Todo se desgasta, todo es inútil (Como en *Ubik* de Philipp Dick). El baldío, incluso, puede funcionar como un minibasural. En consecuencia, tiene mucho que ver con el abandono. Paradójicamente, ese no valor, tanto en el mundo de los niños como en el de los derivantes, cirujas, cartoneros y vagabundos de toda ralea vuelve a cobrar valores otros. Por otro lado, el baldío también puede pensarse como un territorio de transgresión: el cigarrillo, la pornografía pero, por sobre todo, las narraciones, la comunicaciones que se impregnan de lo *clandestino*.

La imagen del baldío conecta, en desacople, dos espacios no homogéneos: lo pictórico de un terreno abandonado (la mole gris de la fábrica de cigarrillos y de la zona baldía) y un lugar mítico. Las dos líneas que se superponen son el baldío en cuanto tal y los actores, en este caso los niños, que circulan como minpandillas, transformándolo, dotándolo de nuevos sentidos.

En efecto, su arquitectura no es solamente una mole de cemento de ciudad, o un territorio informe dejado allí por falta de planificación urbana. Es una forma de iluminación en el que se conjugan lo visible con lo invisible; lo que se ve con aquello que se intuye, porque en la misma medida en que hace enunciable/visible determinadas porciones tiene que, para poder subsistir, distribuir porciones de iluminación difusa, e incluso muchas veces volverlas tan sombrías que no se las pueda ver. Lo enunciable adquiere gradaciones de luminosidad en tanto y en cuanto se materializa como en un

que posibiliten una suerte de retorno al paraíso perdido, a aquello que se ha tenido alguna vez –o se cree haber tenido– pero que hoy, sumidos en la burocracia de nuestras relaciones sociales se entrevé como lejano, inalcanzable. De hecho, hoy en día con los avances de la neurociencia se sobrevalora la mentalidad del niño. Se realizan comparaciones entre los circuitos neuronales para constatar que la mente adulta va perdiendo creatividad a lo largo del tiempo pero no por cese de sus capacidades, sino por la economía de repetición de patrones.

cuchicheo, en expresiones de rostros que no media luz alguna.

Como dice Deleuze (1993:80), lo visible no son formas de objetos ni siquiera formas que se revelarán al contacto con la luz, son formas de intensidades, centelleos que le otorgan determinados matices de luminosidad a las configuraciones sociales (todo lo que podemos decir acerca de algo). La visibilidad que adquiere el baldío tiene que ver con hendir, romper esa mole gris y ese espacio marginal para que cobre nuevos destellos que disparan iluminaciones discursivas diversas, configuraciones conceptuales plurales: reflejos y refracciones continuas, tanto *desde* como *hacia* los participantes. Ver no es ver la cosa en sí, es una cierta enunciabilidad que la recrea. ¿De qué realismo o costumbrismo estaríamos hablando en este sentido? De ninguno. Por lo menos de ninguno de esos motes que canonizan y clasifican los textos. Este simple ejemplo hace de lo simbólico, lo imaginario y los elementos del mundo base un juego de matices y sombras narrativas que se conjugan para dar tonalidades y texturas a lo que se “vive” para otorgar nuevas modalidades estéticas a lo real.

En consecuencia, cabe decir junto a Rancière (2015), que la pregunta se traslada al cómo se recrea esa nueva textura de lo real. Lo que hace la patrulla de pibes por el barrio es justamente eso: refigurar zonas de visibilidad/enunciabilidad. Abrir los lugares, transformarlos en una suerte de cancha de Fútbol o laboratorios para su propia formación; dotar de nuevas funciones los objetos abandonados. “Ser luz es ser lenguaje”, no se reduce a la capacidad de iluminación sino que involucra todos los otros sentidos. Ser luz es ser tacto, olfato, afecto (Deleuze, 1993:86-7).

Ahora bien, Máximo Disfrute, guía o instructor de Andes Stella, ídolo indiscutible de la barra de Boedo se presenta como el eje o *leit motiv* de toda la obra de Casas¹⁸⁴. Máximo comprende, rápidamente, que ser adulto “es una mierda y que no hay forma de obtener un final feliz” (cfr. 2010:34). Máximo masculla este conocimiento debajo de una cama, oculto, en una pensión que no se admiten niños. El juego de esta *imagen pensante* es múltiple, clandestina, plebeya. Su discursividad es un cruce que evoca, que sugiere porque Máximo es un niño/adulto. La lucidez le hace ver, por eso le hace romper lo esperable. La configuración de mundos posibles se dispara instalando una suerte de pequeños mundos en los que siempre vemos *algo más*.

Del mismo tenor son las narraciones que Andrés cuenta del Gran Fantástico o del gordo Noriega acerca del pájaro caburé. Las imágenes se conectan con las narraciones sin determinarlos nunca, suspendiendo toda conclusión. En todo caso, como opinaba Rancière (2011) de Balzac, una serie de microacontecimientos minan la narración en sí, proyectando devenires otros, generando una micropolítica de ser/estar en el mundo. Se deviene animal, niño, pájaro, stalker, aspirante a amante. Es un mundo alternativo, posible, que se despega del mundo base. Su textura es la fosforecencia, la discursividad animal, lo infinito, la deriva.

184 Hay una suerte de apéndice en el cual M. D. está internado y delira en un lenguaje “chabón” acerca de algunos acontecimientos suscitados.

Justamente, en su análisis acerca del cuadro de Velázquez, *Las meninas*, Michel Foucault (1991:13) habla de la mirada del artista, es decir la pose a punto de iniciar un trazo en el marco de la tela-óleo y lo que aparece más allá de ésta. Se establece así una zona de indeterminación, un punto ciego. Primero, porque los espectadores, dice, son móviles, varían permanentemente en un devenir perpetuo, de modo que lo que el artista mira o está mirando es una suerte de metamorfosis de rostros, miradas, pareceres que fluyen más allá de las dimensiones de la tela. Borgianamente: “vi todos los rostros y ninguno me reflejó”.

Precisamente, la riqueza de la prosa de Fabián Casas estaría ahí, en ese territorio en el que la emergencia de un juego suspendido genera variables interpretaciones y conjuga dos regímenes diferentes, no homogeneizables. Ahí estaría “El bosque pulenta”, las anécdotas de Máximo Disfrute y el bodeismo Zen del japonés Uzu, la batalla mítica entre Boedo y Flores, el talasa que los adobaba en la casa del Tano, la pelea del Tano, la música disco en la dictadura, el *liquid paper* de las Malvinas y el sida, los cuatro fantásticos amantes de su madre, Alejandra Fraga, etc.. Si, como dice Deleuze (1991:166), lo que conserva las obras, como señala el pintor chino, es la cantidad de vacíos que llenan la misma. En esos vacíos es donde el mundo base llena de materiales proteicos para abordar la textualidad y el espesor de lo real.

El gesto por capturar en un “trazo” es la primeridad peirciana, la mera potencialidad, no sabemos – no podemos saber, puesto que no lo vemos- que es lo que está a punto de emerger en la tela, es el puro cero (cfr. Foucault, 1991:14). Y aunque lo supiéramos y lo indeterminado de pronto pasara a lo determinado, y una figura, un rostro, algunas formas, la densidad de un trazo o la textura de un color empezaran a cobrar dimensiones (sentido), dada esa costra, ese excedente diría Bajtin, las lecturas e interpretaciones recrearán siempre un nuevo cuadro, una nueva zona de visibilidad. En efecto, creemos que la micropolítica estética de Casas se halla en ese *in-between*.

Como el lector ha podido intuir, venimos repitiendo, hace unas cuantas líneas ya, una idea: tratemos, ahora, de materializarla en un ejemplo concreto. Veamos un último párrafo en el que podría distinguirse otra zona de visibilidad/enunciabilidad en el particular relato denominado “Asterix, el encargado”.

Una mujer se me acercó gritándome algo en un idioma extraño. Me dio vaso de plástico y tomé un poco y otro poco me lo tiré en la cara. Ardía como la puta madre. Entonces algo me sucedió. Me paré de golpe. Por algún motivo inexplicable, en un abrir y cerrar de ojos yo era miembro de esa tribu. (...). Un morochón con la camiseta de un club de fútbol se me vino encima. Era un hermano enloquecido. Nos empezamos a pegar de lo lindo. No me dolían los golpes, no sentía el cuerpo. Yo era Asterix, era yo, era nadie. Y comprendí que en esa noche extraña bajo las estrellas de una barriada remota se me había otorgado el don de la invisibilidad. Y tuve *satori* (LlyO, 2010:46).

El “don de la invisibilidad” es ser todos y ninguno a la vez; es casi la reversabilidad del aforismo de Heráclito “todo es uno y uno es todo”. Tener *satori* sería, justamente, tener una iluminación, una epifanía, aunque no es sólo eso. Aquí, la visibilidad es algo plural, digo yo, digo nosotros. Las funciones del lenguaje demarcan, escinden, dividen. Sin dudas, esto proviene no sólo del alfabeto silábico sino del pensamiento griego: del logos. Por el contrario, tener *satori* implica que *ver* no puede hacerse por medio de un mero “voyeurismo”, como un espectador distendido, pasivo, fragmentario; el espectador se emancipa de su función pasiva (cfr. Rancière, 2010:17). Los caracteres aristotelélicos entre hombres máquina, pasivos y activos se modifican en su misma raíz pues el reparto de lo sensible modifica posiciones y roles y ponen en crisis el mirar/actuar. Actuar es ser nosotros, es ver, es participar en la medida en que *ver* es experimentar.

Reinterpretando a Hume diremos que vamos de las emociones y la experiencia a las ideas y que éstas, de hecho, están predeterminadas por las primeras. Se ve *en la medida* en que se está adentro, *en la medida* en que se participa, *en la medida* en que se siente. Por eso la visibilidad no desdeña el cuerpo; el rostro lleno de sangre que nubla el ver plantea la visibilidad en otra dimensión, el flujo y reflujo de la sangre es lo humano (demasiado humano) de *estar* en el cuerpo¹⁸⁵. Si, como decíamos anteriormente junto a Rolle, símbolos e imaginarios pueblan la textualidad de Casas, pues operan en la indeterminación entre lo real y lo ficcional, a la vez la textura de lo real es lo indicial, es también cuerpo y materialidad.

De la misma manera, no sentir el cuerpo es no sentir el cuerpo asignado socialmente: identificado con un número de identidad, de cuenta, marcado por un estrato socioeconómico (portador de objetos de distinción) y algunas opiniones pre-digeridas de la etnia. Es ese ejercicio de desidentificación del que hablábamos más arriba. Romper el rostro es romper, justamente con la apoteosis de la construcción de identidad de la cultura occidental.

Como dice Le Breton, el Renacimiento, al descubrir el rostro le ha otorgado el concepto de individualidad al ser humano, y la noción de posesión: un cuerpo es patrimonio de uno mismo (cfr. Le Breton, 2008:223). Largos avatares históricos han debido sucederse para que el cuerpo delimite, que señale la diferencia entre un ser humano y otro e implique la ruptura de la solidaridad con el cosmos. Como señala este autor, para las sociedades occidentales el cuerpo es como una especie de hilo conector con otros miembros de la sociedad. Para las sociedades tradicionales, en cambio, el cuerpo es un interruptor que conecta al cuerpo con el cosmos, con la simbología comunitaria (Le Breton, 2008:223). La concepción occidental del rostro y del cuerpo es a la que hace mella Casas, es a la que hace tambalear. Está en comunicación y comunión con la colectividad, con una multitud

185 “Help a él” por ejemplo, es una suerte de reescritura de El Aleph, de Borges. Nada más que al contrario de tratarse de una experiencia metafísica se trata de una experiencia con las drogas y el sexo como motores de la experiencia sensible.

informe.

Por tanto, en síntesis, volvemos al tiempo mítico del Boedo de la niñez; salimos del texto a partir de su simbología cultural; pasamos de lo determinado a lo indeterminado cuando nos fundimos con el otro y recuperamos esa solidaridad primaria que sólo el barrio nos puede otorgar. Salir del barrio no es salir de sus límites materiales, es a raíz de lo comunitario entrar en conflicto con la individualidad, el sujeto, la mónada.

5.2 Ciudad Ocium.

5.2.1 Algunas reflexiones acerca del ocio

“Escribir es una terquedad, una perversión, un hobby, un lujo, un despilfarro, un trabajo inconducente. Por fin podemos hacer lo que queremos con responsabilidad.” (Cohen)

“No; cuando hablo de continuidad en mis actividades lo mismo podría hablar de continuidad en mi ocio. Lo importante es la continuidad en sí misma; el peligro psíquico proviene de la fragmentación...” (Levrero)

“Durante el tiempo libre, el individuo debe organizarse de acuerdo con la unidad de producción.” (Adorno)

En este apartado quisiéramos recorrer el otro texto de Fabián Casas que forma parte de nuestro corpus: *Ocio*. Intentaremos distinguir, a partir de allí, un problema filosófico profundo: la relación entre la nada y la realidad. Nos gustaría deslizar un tanto la problemática de la ciudad específicamente, más bien de su escenario, para centrarnos en el concepto de *ocio*. Creemos que éste es sustancial al desarrollo de la trama porque aporta una mirada particular hacia el ser en el mundo y lo liga a secuencias de interacción social. De manera que el recorrido por la ciudad se plantea casi como un «no tránsito» o como un tránsito por su revés, por sus noches; por su misma “nada”. La pregunta se conecta con el hecho de cómo, de qué manera, el realismo podría estar presente justamente en lo que llamaremos, un poco apresuradamente quizás, la disolución de lo real.

Etimológicamente hablando, el vocablo ocio proviene del latín *ocium*, significa “descanso” y “facilidad”. Ambos aspectos los recoge la significación propuesta por la DRAE (2015) que reconoce tanto el cese de actividades en el que se desarrolla el momento de ocio como el aprovechamiento del tiempo libre a través de una especie de diversión reposada, principalmente creativa. Actividades que, vale decir, el sujeto retoma en sus “ratos libres”, fuera de sus habituales ocupaciones.

Aquí tenemos dos cuestiones. Primero, en términos jerárquicos, el lugar periférico que ocupan las “actividades ociosas” en relación a la importancia que tienen en nuestra cultura las obligaciones laborales o personales. Segundo, su accesoriidad: el ocio es algo que se hace de a ráfagas, sin ánimos que trascienda los horizontes de una ocupación profesional; tiempo dilatado, percibido como un sobrante, desligado de los ciclos de mayor productividad.

El tiempo que se imprime aquí, al estar ligado a la interrupción de actividades –vaya paradoja: el ocio es casi una no-actividad- se lo relaciona de este modo, negativamente, con la productividad

social. Esto si bien no contradice el hecho de que un determinado ocio podría ser divertido, pero sí que hace de la creatividad algo inservible, inútil¹⁸⁶. El ocio no ocupará un lugar preponderante en la cultura si pensamos en actividades como jugar en videojuegos, armar aviones de juguete, coleccionar determinadas cosas o completar crucigramas, ya que sólo podría ser percibido en términos psicopedagógicos o psicologizantes como contrapuestos al “agite” y al “stress”, huellas dominantes en la cultura contemporánea¹⁸⁷. Asimismo, más allá de su uso terapéutico, podría ser análogo al “hobbie” norteamericano (joy-enjoy).

En cambio, en ocupaciones artísticas como pintar o escribir la cosa se complica puesto que señalan el dominio de la *doxa* en el campo social: el arte no es remunerado, sólo se hace cuando se dispone de tiempo para desarrollarlo. Se trata de una suerte de ocupación menor, ocasional, accidental a las actividades primordiales del hombre. Todos los discursos acerca del futuro, de la profesión, la burguesía, la clase media, poseen un espesor delimitante y clasificante, además, son centrales en una semiosfera determinada ya que sobrecodifican modos de pensar la realidad. En algunos territorios de la cultura, la actividad del escribiente está ligada precisamente a ese tiempo de ocio, en otros, en cambio, es reconocida en la medida en que estas actividades re-creativas requieren esfuerzo, concentración, trabajo arduo, y porque plantean otras líneas para pensar esa realidad. Rompen así al puro esparcimiento para pasar a ser otra cosa, para conectarse con otra forma de vida y se posicionan discursivamente en espacios *alosemióticos*. Esto es, podría ser percibido, desde la semiosfera antes especificada, como caóticos, peligrosos, perturbantes de la contigüidad rutinaria. Ahora bien, en la sociedad contemporánea el «ocio» aparece irremediabilmente conectado a los circuitos económicos. Si ocupa un lugar privilegiado en todos los espacios culturales esto se debe a la dinámica que mantiene con el mercado, a las leyes de la oferta y la demanda y a los flujos del capital. Ocio es consumo. En cierto sentido se establece toda una dialogía de relaciones no homogéneas y asimétricas basadas en las tendencias de la moda, el auge de la tecnología, de la sociedad del espectáculo/consumo -el “*entertainment*”-, los cuales configuran visiones del mundo, recrean y fabrican realidades y desarrollan lenguajes diversos. Tanto es así que podríamos decir, por un lado, con las redes sociales que vivimos en un perpetuo ocio tecnológico, pero, por otro, que nuestro ocio, como bien lo entrevisté Annie Leonard¹⁸⁸, desemboca únicamente en el consumo.

186 Primero, hay que decir que en nuestra “modernidad líquida” cada vez tenemos menos tiempo de ocio. Esto sin dudas se relaciona con el ciclo acelerado del consumo. También, de otro modo, podría vincularse con un valor negativo que aporta. Una de las publicidades de una conocida marca de gaseosas elabora una suerte de parodia del ocio. Una actividad ociosa –que no viene al caso mencionar– que es reprimida duramente por el Padre, de repente se convierte en clave del éxito social. La hipérbole que marca “el pasaje de estar perdiendo el tiempo...” a “Presidente de la nación” suscita un eslogan y una posición en el mundo, contrapuesto, acaso, a los valores de la modernidad. No obstante, no tendríamos que ver aquí solamente la flexibilización de las actividades del hombre, o un cambio en orientación del discurso posmoderno, el cual, dicho en términos de Bauman, disuelve los sólidos jerárquicos de la modernidad, sino, además, que la condición de disolución requiere que éstos vuelvan a enrigidecerse en otra dimensión. Filosofía de lo *light*, de lo *cool*, de respuestas “simples” a los dilemas existenciales.

187 Thomas Abraham, dice, justamente, que vivimos en la sociedad del panic attack.

188 Nos referimos al audiovisual “El origen de las cosas”.

Analizar los *ensembles*, en términos lotmanianos, de la cultura del ocio, implica tratar de notar no sólo la irregularidad semiótica del mismo en cuanto a praxis, sino el cómo éste opera en distintas semiosferas, esto es, con diferentes dinámicas de producción de sentido que involucran reactualizaciones y reorientaciones de la memoria. Por tanto, es necesario vislumbrar analíticamente tanto el modelo como la fuga, el deslizamiento como los juegos de vigilancia y control que el consumo imprime en todas las praxis humanas.

Más allá de esto, en la primera línea antes esbozada el ocio tiene un valor netamente proporcional a lo que moviliza el “humor” del capital. Las pautas basadas en el consumo presuponen ambivalencia discursiva -que se apoya permanentemente en términos talismán como “libertad”, “placer”, “*charme*”, etc., es decir, entre más se “presione” sobre la capacidad de libre opción del individuo, tanto más ésta aparece asediada por directrices cada vez más rígidas y por estrictas normas de comportamiento (cfr. Bauman, 2003:14). Estas normativas se imprimen a fuego en un dicho popular: *dime que ocio tienes y te diré quién eres*. Esto es: a que estrato socioeconómico perteneces y qué posibilidades tienes de adquirir un ocio o de no obtener ninguno.

Sin embargo, las prácticas del ocio siempre han demostrado ser mucho más plásticas, más flexibles de lo que desde el mercado se cree. El ocio como parte integrante de la cultura siempre ha expresado potencialidades inéditas de actuación y ha acompañado al hombre desde los albores de la sociedad. Pero sólo en la modernidad adquiere un valor preponderante y necesario y se plagan de discursos que sostienen su práctica (desde la psicología hasta la educación).

Dada la multiplicidad de líneas de intervención social que posee el ocio podría, en el mejor de los casos, hacer tambalear la estructura que lo contiene en la cultura masiva, y sustraerse de los flujos del capital. Así el ocio se separa de su valor netamente metafórico que lo relega a la bohemia, o a un espacio de culto para el dandismo de finales del siglo XIX, o de la desjerarquización en el pensamiento burgués de la modernidad para atravesar la segunda línea propuesta. Esto implica un rompimiento, un acribillamiento de las nociones de Productividad, Profesionalidad, Progreso, Ciencia, Arte, etc.

Podríamos tejer una red *ad infinitum* con las ocupaciones ociosas que abarcan algunas porciones de nuestra vida y pensar, de este modo, que las conexiones de las mismas con diversas esferas de la praxis también son ilimitadas. La multiplicidad de “prácticas ociosas” hace imposible concebirlas como un corolario de la no-actividad, sino más bien como una práctica que se establece en fractura, en disloque con los territorios más sobrecodificados de la cultura.

Es aquí donde se vuelve interesante repensar el ocio desde Yuri Lotman (1996), quien dice que los textos de la cultura no operan como recipientes pasivos sino como generadores de nuevos mensajes, los cuales transforman las condiciones sociales de producción y circulación de sentido. Asimismo, no hay linealidad ni simetría entre los textos sino relaciones jerárquicas, atravesadas por prácticas

de poder, en el contexto político, económico e histórico (Arán-Barei, 2003:58).

Proponemos, por tanto, elaborar un espacio dialógico en el que las líneas argumentativas del ocio configuran modalidades de leer el mundo, que, vale decir, reelaboran universos discursivos para pensar lo real.

5.2.2 *Los ocios que supimos conseguir*

“...escribía mal pero en el sentido moral de la palabra. La suya es una mala escritura, una escritura perversa. El estilo de Arlt es el Stavroguin de la literatura argentina; es el Pibe Cabeza de la literatura... Es un estilo criminal. Hace lo que no se debe, lo que está mal, destruye todo lo que durante cincuenta años se había entendido por escribir bien en esta descolorida república.” (Ricardo Piglia Respiración artificial)

“Este libro es la obra de un hombre subterráneo, de un hombre que taladra, que socava y que roe. Quien tenga los ojos acostumbrados a estas actividades subterráneas podrá ver con qué delicada inflexibilidad va avanzando lentamente el autor, sin que parezca afectarle el inconveniente que supone estar largo tiempo privado de aire y de luz.” (Nietzsche, Aurora)

Como ya advertimos, pensar el texto de Casas desde el ocio como concepto tiene que ver con un desliz, con un desplazamiento del concepto en sí y con una ligación a la ciudad como espacio, como territorio: desde qué lugar podrían analizarse las dimensiones del realismo, sus inflexiones y sus contramarchas. En todo caso, se trata de una respuesta balbuceante, a lo Baterbly (Melville); una respuesta hiriente a los dilemas existenciales, y a las conexiones que éste establece con todas las ligaciones del hombre a lo comunitario. Si esperamos leer *neocostumbrismo* aquí no encontraremos nada de eso. Por tanto, no es “ocioso” preguntarnos: ¿de qué manera a través del ocio Casas reflexiona sobre la sociedad contemporánea: lo cultural, lo económico, lo laboral, la droga, etc.? ¿Qué aspectos reelabora la novela como intersticios de vinculación de lo literario y lo extraliterario? A priori, para empezar a reflexionar acerca del ocio tendríamos que partir, desde luego, desde el título de la novela. En la relación del ocio a lo literario los matices no pueden sino ser totalmente oscuros. La literatura-ocio es “algo” que se hace en los ratos libres; trabajo intelectual de neófitos, únicamente válido para perder el tiempo o como un ejercicio cuasi terapéutico. El ocio sería aquella escritura que se hace desde/en el Yo, con poca profesionalidad, se anega en lo confesional, se *aggiorna* con el costumbrismo y se agota en exaltaciones del tipo romántico.

Precisamente, es el lugar del campo literario en el que algunos críticos contemporáneos (Speranza, Contreras, Sarlo, Pauls, entre otros) posicionarían la obra de Casas. Esta sería, vale decir, una lectura solo parcial y una manera de saldar cuentas con ciertos trabajos literarios y formas del narrar a los que no sería del todo grato arribar. El ocio-literatura es una escritura que se ve asediada por el desdén de la “alta” escritura, cuyo *pater* literario se encarna en la figura de Da Neri y la corrosiva ironía de Borges. Es, en otras palabras, lo que Fogwill llamaría como aquella escritura que sólo sirve para acelerar el ciclo de la celulosa. En consecuencia: ¿cómo construir una novela con ocios? ¿Cómo trabajar la literatura justamente en ese lugar en el que se la margina? ¿Cómo pensar a la literatura como un circuito de imposibilidades? Aunque parezca paradójico, la clave se encuentra en el otro texto de esta diada, *Veteranos del pánico*:

Está Jesús en el centro de la Iglesia Santa Cruz, del barrio de Boedo. El lugar se viene abajo de fieles. El tipo tiene en sus manos un libro inmenso, evidentemente sagrado. Lo abre y lo lee frente al silencio general. Dice: “Han cambiado los tiempos. El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un cross a la mandíbula. Así, un libro tras otro, y que los eunucos bufen”. Y otra vez la misma cantinela. Gritos de reprobación. Le tiran piedras, paraguas, velas. Entonces un chico se para delante de él, para protegerlo. Acaba de realizar el primer acto puramente instintivo y personal de su vida. Ese soy yo (VP, 2011:83).

La sola mención del célebre prólogo de *Los lanzallamas* es la mueca cínica, el desdén del Pibe Cabeza; es la revancha que se toman ciertos emisarios de la literatura hacia la pulcritud, la hipercorrección y la argentinidad concebida como esencia de la cosmovisión de una clase social determinada. Provocar/seducir con meros retazos de una “ociosa” marca confesional sería pararse en esa lateralidad y sofocar, con una escritura fluida, plana, la reflexión acerca del *realismo*. De ahí parte la obra de Casas: la literatura se hace con las carnaduras de vivencias y visiones del mundo, y no precisamente hablando sólo de literatura; no se puede hacer literatura sólo con metareflexión. La escena es por demás elocuente, el sueño se llena de ideologemas que trazan todo un campo semántico: los gritos, las piedras, los paraguas, las velas, la biblia, Jesús, el sacerdote, el niño, etc. que resumen, en cierta forma, la reprobación, la violencia, la mojigatería, la exclusión, los “paraguas” discursivos para guarecerse de las palabras demasiado provocativas, demasiado explícitas que osan abrirse paso en el campo literario. A esto responde el primer gesto instintivo: el pararse enfrente como un niño (creador de nuevos valores, en términos nietzscheanos), el proteger ese nuevo evangelio.

En términos espaciales es necesario señalar la demarcación del territorio de Andrés: la casa de su

padre. Este espacio sería en el que emerge una cierta manía de orden, heredada, justamente, de su progenitor. Andrés, pese a que socialmente no puede encontrar los clivajes que lo atan al mundo: su falta de trabajo, de profesión, de actividades o grupos que lo incluyan, o de respuestas sustantivas a sus propios dilemas, etc., su pieza permanece completamente ordenada (tanto es así que ni cuando se encuentra en las peores condiciones producto de una enfermedad gripal deja de arreglar su placard y pasarle plumero a las cosas).

Ese supuesto orden representa el refugio, el espacio en el que se pueden disponer de las cosas. La pieza de Andrés permanece ordenada hasta la obsesión, mientras el seno familiar se deshace, los miembros se vuelven extraños unos con otros e, inclusive, su propia vida se disuelve en el ocio. Darle un orden a las cosas es mucho más que una manía o una actividad trivial, cifra las coordenadas del ocio. Lotman (1996:18) dice: “La cultura crea no sólo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa”. En este espacio empieza a tejerse el tamiz del ocio. Veamos la primera dimensión posible:

Me imagino a las familias alrededor de las mesas, preparadas para cenar, con los hogares encendidos y los leños quemándose en su felicidad. Las rutinas cotidianas del verano modificadas hasta el próximo año.

Pero no para mí: yo estoy, desde hace meses, hundido en el ocio. Como, cago, duermo; soy una biología que no tiene rumbo (O¹⁸⁹., 2011:9).

La imagen esbozada por el imaginario colectivo de los medios de comunicación: las familias en torno a la hoguera, preparadas para cenar, traza una concepción de la idea de familia. Familia, por cierto, que después de la muerte de su madre, comienza a escindirse hasta casi anular todo vínculo. Su madre era quien ligaba esas islas que ahora son él, su hermano y su padre (cfr. O. 2011:13). La tenue relación de cada uno de ellos con los otros se desarrolla en base a un lenguaje hecho de monosílabos y de lugres comunes, como las actuaciones futbolísticas de San Lorenzo. Aquí tendríamos que glosar la cita de Lotman: en este caso habría tanta desintegración en lo alosemiótico como en lo semiótico propio, además ese supuesto orden no podría sino entrañar el derrumbe, el asirse a seguridades poco probables. Por otra parte, el párrafo antes citado marca una cierta concepción de la rutina como forma de pertenecer/estar en el mundo. Se es mediante acciones repetitivas que fragmentan ocupaciones, actividades y tareas en el espacio social, las cuales elaboran períodos, reglas y hábitos de comportamiento. La rutina es el encadenamiento de lo biológico a la sociedad, son los parámetros sociales actuando por sobre los individuos.

Así, por ejemplo, el ocio es una interrupción en esos ciclos, pero también entraña una articulación de una esfera de la praxis con otra. Hete aquí cierta concepción del ocio como una discontinuidad-continua, como una actividad que articula los intersticios de los compartimentos de la rutina. El

189 Como lo venimos haciendo en apartados anteriores, sólo una letra para nombrar el texto en cuestión.

ocio es fronterizo. Encontrar una rutina es insertarse en el sistema, es lograr la tranquilidad de tener caminos prefijados de antemano; encontrar un ocio sería, entonces, vincularlo accesoriamente a la rutina: “Después viene esta parte en la que estoy, una mezcla de adolescencia y juventud, siempre imprecisa, a la que no le encuentro la vuelta. En realidad, la vuelta sería trabajar. Tener un trabajo te fija, te da cierta regularidad, te eleva frente a tus familiares” (O., 2011:12).

El ocio, en esta primera dimensión, en cambio, tiene que ver con los vaivenes biológicos de un ser cuasi “no-social”, en tanto y en cuanto se lo clasifica como una bilogía sin rumbo (véase *up supra*). El ocio mina la totalidad de la existencia y la reemplaza. Desde esta dimensión sería la miasma que corroe todo lo que toca, que llena los espacios de materias inertes, en tanto y en cuanto no implica una “salida al mundo”; es algo así como el zumbido social que detiene la reflexión, obliga a la trinchera y al silencio, al repliegue al *ghetto* interior. A la vez, se cuele en los “entremedios” de la rutina descomponiéndola, ya que no hay manera de ligar un ciclo con otro.

Tendríamos que hacer un paréntesis aquí. Cuando Andrés comienza a meterse en el negocio de *dealer's* con Roli elabora una estratagema: vestirse con saco y corbata, agarrar el periódico y fingir que se va a trabajar. Realiza casi una parodia del trabajo. Recorre, visita lugres, se interesa por los inmuebles que no puede comprar. Trabajo sobre el trabajo, una línea de fuga a la temporalidad productiva. Desde esta dimensión el ocio disuelve jerarquías, parodia, hace como si, le niega al mundo su lenguaje, ya que sobreimprime negatividad y nihilismo a la reproducción de sentidos.

Por consiguiente, una segunda dimensión empieza a emerger, parasitaria a esta primera: el ocio al romper lazos con el esparcimiento, agujerea la condición existencial puesto que redescubre un mundo cotidiano poblado de objetos, de infinitudes paranoicas, de fantasmas del pasado, de música (Frank Zappa, The Beatles, Led Zepelling), de lectura (Céline, Arlt, etc.). Recrea un nuevo orden de cosas basándose en una rutina que tiende al número cero: “Ayer hice casi lo mismo” (Casas, 2011:10) en ese *casi* está cifrado todo un juego de relaciones con el mundo, esto es, repetición y diferencia o, dicho de otro modo, las potencias creativas del ocio. Estas potencias que parecen anularse en su misma emergencia: comer, leer, masturbarse, mirar tele, ordenar la casa. No hay manera de distinguir un día de otro, de darle singularidad a un acontecimiento sobre otro; de que el acontecimiento rompa la quietud de la nada. En efecto, como dice Rancière (2015:23) al referirse a la emergencia del realismo:

Pero si los detalles de la descripción son igualmente insignificantes, es porque concierne a gente cuya vida es, por su parte, insignificante. La democracia literaria quiere decir: demasiada gente, demasiados personajes semejantes a todos los otros e indignos, por ende, de ser distinguidos por la ficción. Esa población sobrecarga el relato. No deja lugar para la selección de caracteres significativos y el desarrollo armonioso de la intriga.

Ese casi puro cero que nos referíamos más arriba implica, justamente, que no hay caracteres significativos ni intriga pues todo parece seguir el ciclo vital de *lo mismo*. Por ejemplo, la necesidad de mirar fotografías en la que evoca a su madre y a los veranos pasados, o las llamadas telefónicas que no se concretan nunca. Marcar el teléfono es una suerte de intento de reconectarse con los sustratos del pasado. Así cuando Andrés llama a un excompañero de la carrera de filosofía; o bien cuando intenta comunicarse con su exnovia de la facultad, Inés, y cuelga porque le atiende su marido. Todas formas en la que, de súbito, el tiempo presente genera una conexión, un hueco hacia un mundo pretérito, el que, por haberse transformado, quiebra su vínculo con la actualidad. Nada los une ya, sólo la contemplación acuciante.

Además, ninguno de los dos contesta, ni tampoco él se pregunta acerca de ese acto, de ese gesto casi instintivo. Esto resalta la incomunicación, el vacío, el abismo que se genera entre Andrés y el mundo. Un mundo vedado, en el que a través de un ocio interminable una conciencia ciega, como un topo, se mueve por el olfato y por el tacto. Los límites de su visión son su propia casa. ¿Su metafísica? Lo zen, en el que los pensamientos pasan por su mente sin que pueda intervenir en ninguno de ellos, y la imposibilidad de generar un prisma para ver más allá, para surcar ese territorio con reflexiones.

Hacia bastante frío y el cielo estaba terriblemente estrellado. Siempre me dio vértigo mirar el cielo estrellado; pero esa noche no podía apartarle los ojos. Lo miré tan fijamente y durante tanto tiempo que la redondez de la luna me pareció un agujero a través del cual se veía una claridad que para nosotros estaba vedada (O., 2011:11).

Esa claridad vedada, esa lucidez opaca, esa no contestación a preguntas existenciales, no hace sino dibujar las bocas del ocio. No obstante, aún en ese espacio surcado por significantes que se le niegan, se segrega comunicación y preguntas acerca de lo real. Lo real, en ese sentido, es condición de existencia; es la latido, vibración, pero su sentido se queda casi en la antesala del mundo, a la espera de lo innominable; lo real no se nombra, no se toca, se experimenta, se siente.

5.3 Melodrama, neotelevisión y realismo

5.3.1 Melodramatismos literarios

“Cortázar habla de sus primeros pasos, desprecia los escritores que no piensan hacer la revolución, defiende a los escritores de la garcha del boom (...) Habla de la urgencia de escribir mientras el mundo tiene que cambiar drásticamente. No hay pasión por la indiferencia: hay ingenuidad y nobleza. Me doy cuenta de que le creo todo lo que dice. Entonces, tapado por la frazada escocesa, solo con mi perra Rita a los pies, me doy cuenta de que estoy llorando. Sí, sí, digo, mientras empino el quinto whisky, Cortázar tiene razón. Quiero que vuelva. Que volvamos a tener escritores como él: certeros, comprometidos, hermosos, siempre jóvenes, cultos, generosos, bocones.” (Casas)

No podemos no concordar con los pensadores de las dinámicas postmodernas de los tiempos contemporáneos (Adorno, Benjamin, Vattimo, Bauman, Harvey, etc.) en la que asistimos a un cambio sustancial en las relaciones humanas y en la cosmovisión de las cosas producido por la avalancha tecnológica de los medios de comunicación. Eso es innegable. Ahora bien, que repercusiones y qué cambios suscita no es motivo de esta tesis, sí lo es, en cambio, las posibles vinculaciones que, a partir de ellos, nos permite pensar lo real de acuerdo con ciertos formatos, el melodrama, por ejemplo. Sobre todo si seguimos el adagio nietzscheano citado por Vattimo: la realidad se vuelve fábula. La erosión del principio de realidad, mas no así de lo real que no se puede borrar, plantea dilemas estéticos que es interesante tratar. Ingresamos en un territorio opaco en el que no accedemos a la mostración de la realidad, o a su registro directo en bruto, sino a su “oscuridad”.

En consecuencia, si nuestra sociedad contemporánea ha incorporado de un modo tal los *mass media* en su modo de vida, es válido decir que tanto sus *imaginarios*, como lo *identitario* y su *oralidad primaria*, su forma de decir, se cocinan en los moldes de las estéticas tecnoperceptivas. Por tanto, resulta proteico re-buscar los puntos en los que la literatura plantea dimensiones de hibridez, de mestizaje, de *interlocución*¹⁹⁰ con dichas gramáticas mediáticas. Entonces, si nos metemos en el meollo de lo literario el *melodrama* se vuelve un lugar clave para repensar los procesos que la literatura propone como territorio dialógico con de los códigos masivos (Amar Sánchez, 2000:13-4)

190 El concepto de interlocución implica no un franco diálogo, sino una relación de poder. Aquí se establece una relación asimétrica en el campo social. Por ejemplo, las consideraciones que pesan sobre determinados productos culturales y sus receptores.

y cómo desarrolla ecuaciones para operar con lo real.

No obstante, como sostiene Amar Sánchez, no se trata de una apuesta homogeneizadora, acrisolada, jerarquizante (aunque todo eso pueda estar en tela de juicio) en la cual la literatura traduce, esclarece o reelabora dichas construcciones discursivas¹⁹¹. Todo lo contrario. Es el espacio fronterizo en el que la literatura se entreteje con lo mediático y establece maneras otras de mirar y de dotar de visibilidad a ciertas problemáticas tanto ideológico/estéticas como sociales, las cuales comprometen la existencialidad del hombre y, por ende, rearmen el mapa de lo real. Para el escritor el cómo narrar es una pregunta de tiempo completo, dice Barthes, por consiguiente, sobre esa pregunta se teje la *cita* como guiño cómplice, como esguince, como forma otra de dar vuelta y torcer las configuraciones mediáticas y revistar el melodrama nuestro de cada día...

...[puede pensarse que] una narrativa que se apropia de los códigos masivos, reproduce y cita textos, fórmulas, géneros; sin embargo, esta “redundancia” produce algo muy distinto al simple placer consolatorio y alienante. El uso de lo serial en estos relatos genera otros pactos con el lector que se juegan entre el reconocimiento y “el placer regresivo de la vuelta de lo esperado”. (Amar Sánchez, 2000:30-1).

Lo que queremos señalar, aunque lector ya haya podido intuirlo, es que en ese juego de consumo, espectáculo, ilusión, comunidad virtual hay un punto de convivencia, de medianía, de vecindad, no de asimilación o aculturación. Y en ese vínculo emergen algunos puntos para pensar lo real en lo literario.

Uno de los motivos por las que se da este desplazamiento entre lo real y su doble (cfr. Rosset, 2010) es la cultura del zapping. El zapping, como sostiene Beatriz Sarlo, convierte a los telespectadores en *editores*. Éstos deciden cuando cortar, encastrar o montar imágenes, situaciones, diálogos a escala global. De hecho, “El control remoto no ancla a nadie en ninguna parte: es la irreverente e irresponsable sintaxis del sueño producido por un inconsciente posmoderno que baraja imágenes planetarias” (Sarlo, 2014:63). Entonces, los descansos (como les gusta decir a los editores de revistas culturales), los no-lugares (para retomar, en sentido oblicuo, la metáfora de Marc Augé) o, mejor dicho, los “enganches” de esa sintaxis se reconocen en las dinámicas que proponen los *talks* y *reality shows*, las novelas, los noticieros, los programas de chimento y de concurso, los *zapping shows*, los canales musicales, entre otros. Ellos pre-figuran polimorfos territorios de ingreso. *Mil mesetas* predisuestas de manera análoga como una suerte de serialización espacio-narrativo; *umbrales* para “esperar” el *acontecimiento* o simplemente una forma de “surfear” por todas las propuestas que seamos capaces de digerir.

191 Grüner, en un interesante prólogo a la obra de Foucault: *Freud, Nietzsche y Marx*, dice que lo que viene a socavar la filosofía de la sospecha es la claridad del signo. A desplazarlo de su lugar de “develación”.

Estos *umbrales* no dependen del «tiempo» (puedo ingresar *in media res* o al finalizar). Si la escala temporal se suprime poco importa la «secuencia» (no es relevante que me pierda una discusión, un capítulo o una escena)¹⁹². Tanto la temporalidad como la secuencialidad se escinden y se diseminan por todos los sitios, utilizando como base el grueso murmullo de lo actual. No es casual toparnos con un “hecho” que circula en diversos formatos, con distintas orientaciones políticas, ideológicas y con mezclas estéticas acordes a las propuestas tecnoperceptivas.

Cabe señalar, también, que el «placer» que podríamos encontrar allí no nos convierte, automáticamente, en sujetos alienados, y que la potencialidad de estos productos radica en su posibilidad de articulación con los contextos locales. Es evidente que los discursos de las Ciencias sociales, hace tiempo ya, analizan a los receptores en sus ámbitos de producción de sentido (cfr. Colón, 2002:141) y no como una soporte para masas autómatas que lo vividencian de manera pasiva¹⁹³. Los planteos acerca de la misma hablan de “reglas familiares, de modelos de comportamiento”, etc., todos ambientes de la socialización¹⁹⁴.

El punto de continuidad que liga a estos variopintos productos culturales es la *matriz melodramática* con la cual configuran sus posibilidades narrativas. En otras palabras, la voz, el rostro, el cuerpo y los matices perceptivos están tejidos sobre/en el melodrama¹⁹⁵. Lo que le otorga, para llamarlo de algún modo, un territorio común para el telespectador *fatigado*.

La densidad con la que las líneas melodramáticas circulan en la pantalla hace que el televidente genere una especie de *habitus* estructural, y que, por otro lado, haya encontrado los resortes -construidos históricamente como propuesta sentimental de la modernidad, como dice Colón-, del lenguaje y la formación del discurso pasional (cfr. Reguillo; Monsiváis y Colón, 2002). Es ahí donde ensayan variables para repensar la relación que el sujeto tiene consigo mismo y con los demás a través de una zona discursiva donde se intercambian relatos (las funciones sociales ligadas al *contar a...* en este sentido son *rizomáticas*).

192 “En la trama ajustable a las demandas o indiferencias del público que impone doscientos capítulos de más o finales abruptos; en la intromisión de los anuncios comerciales que negocian al infinito la catarsis; en las seguridades del espectador faltista” (nada se pierde con no ver un capítulo, porque de hecho el argumento es secundario y lo significativo no es el precipicio de enredos y pasiones contrariadas, sin la dicha de asomarse al paisaje inabarcable que todo hecho narrativo contiene)...” (Monsiváis, 2002:117).

193 Los últimos avatares políticos acaecidos en la república argentina parecen negar esta hipótesis. Habría que volver a releer a Adorno.

194 Si bien, como señalara Amar Sánchez (2000), del Gran debate entre Benjamin y Adorno sólo quedaron sus costuras superficiales: las que retomaron el perfil utópico de la mirada benjaminiana o se inclinaron por el estertor clasificante de la alienación adorniana, no podemos obviar que tanto los telespectadores como los científicos sociales trazan nuevas líneas de análisis que horadan, de diferentes maneras, los productos mediáticos.

195 “Se trata de una lucha en la que se debaten protagonistas (y públicos) en torno al mundo de los deseos, al horizonte de las creencias compartidas (los protagonistas actualizan siempre un lugar social y una adscripción identitaria), al universo de las prescripciones morales (que son siempre históricas) y a un contexto social (hoy inevitablemente globalizado). El conflicto inicial está garantizado cuando se enfrentan los deseos y las proscripciones, cuando el protagonista debe luchar para no sucumbir al llamado de pulsiones o de sus instintos egoístas y logra instaurarse como héroe o heroína sobre lo que de “naturaleza” (léase aspiración a la felicidad y libertad) hay en él o ella. La lección siempre resulta impecable: la sobrevivencia del orden social depende del sacrificio o de la negación de los deseos del individuo” (Reguillo, 2002:81).

En efecto, como bien lo manifiestan Reguillo y Barbero, lo interesante de estos productos es el juego que posibilitan entre la oralidad primaria con la secundaria, las cuales organizan las gramáticas tecnoperceptivas de la *visualidad electrónica* (Barbero, 2002:177). Para esta gramática no tiene relevancia el análisis del producto en sí, o sea, sus tramas, sus vínculos con lo cultural o con propuestas ideológico/estéticas -aunque todo eso esté en juego-, sino que las problemáticas de los personajes adquieren *ciudadanía semiótica* en la medida en que sus acciones son los moldes en los que se cocinan las comparaciones, las identificaciones y los lugares comunes para repensar la realidad y el susurro de lo actual (cfr. Barbero, 2002:193)¹⁹⁶. El tejido melodramático se ubica en una suerte de intersticio, puesto que lo que plantea resulta más interesante como “moneda” de intercambio, como posibilidad de contarlo, compartirlo, y, de esta manera, articular esos relatos con la propia experiencia para construir adscripciones identitarias.

Se valora la autenticidad porque presenta (indicialmente) conflictos existencialmente próximos al telespectador, tanto en el orden metonímico (son sujetos sociales y afectivamente contiguos) como en el de la sinécdoque (el sujeto espectacularizado por el *reality show* en cuanto parte-individuo representativa de un todo-masa que engloba también al receptor), y dándose por supuesta en todo caso la reversibilidad de los términos: *él podría ser yo, yo podría ser él, todos somos cualquiera* (Colón, 2002:149).

Ahora bien, todo esto se produce, incluso a detrimento del tamiz de la “crítica ilustrada”; de la desconsideración de que una cultura, aún dominada, opera como cultura (Cfr. Grignon-Passeron); de la ignorancia de los “escalofríos epistemológicos” (Barbero) con los que a diario, nos enfrentamos los científicos sociales; del olvido indiscriminado de la otredad (Ticio Escobar); de las robinsonadas antropológicas (Cliford Geertz). Pero, sobre todo, a contracorriente de un discurso científico/académico que no cesa de delimitar fronteras jerarquizantes, que presupone sus andamiajes discursivos sobre/en “lo original” y “lo único”, o el “extrañamiento”, por sobre otras categorías del placer iterativo de los códigos mediáticos (cfr. Amar Sánchez, 2000:31).

5.3.2 ¿Realismo melodramático?

“La loca exageración de la amenaza, el apasionado ademán

196 En “Cómo se lee” Daniel Link hace un planteo similar, destacando el régimen de sensibilidad que configura la narrativa del melodrama en la cultura de masas. Asimismo, como dice Reguillo (2002:97) “...el talk show no sólo es un producto “global”, sino, especialmente, una plataforma expandida, un modo 'de hacer' y 'de contar' que busca (y encuentra) formas de anclaje local. Si el *talk show* se ha convertido en un género tan importante es porque logra articularse a las memorias y a las identidades locales a través de historias 'localizadas' que en el melodrama de su representación abordan, construyen y proponen maneras de colocarse ante los conflictos epocales de la sociedad a partir de las trayectorias y biografías divergentes de los sujetos”.

que la acompañe, las palabras melodramáticas, hicieron la vida más intensa para ella. Estaba familiarizada con aquel ambiente.” (Oscar Wilde)

Quisiéramos proponer algunas indagaciones acerca de Fabián Casas a la luz de Puig. Alan Pauls (2000) dice que la literatura de Puig se hace con murmullos: las habladurías, los comentarios, las miradas, lo que se siente o se huele en el ambiente pero no se palpa o que se intenta minuciosamente ocultar en los lugares más oscuros de las casas. Las resonancias que parten de esos murmullos recrean cúmulos de discursividad para (re)construir territorios plurales (barrocos) de la trama, los cuales tocan los imaginarios distribuidos en diversos puntos del tejido social.

Otro punto significativo sería que la lectura que propone Puig estaría pensada en función de un ingreso casi interminable y, a la vez, intermitente al mundo que los medios de comunicación y su simbología disponen. Se trata, entonces, de una forma de plegar una y otra vez “lo conocido”, lo comunitario¹⁹⁷. Este es el punto que Puig comparte con Fabián Casas. Casas, al igual que Coelo o López o Cucurto o Oyola no cesa de integrar las escenas narradas con los productos de la industria cultural, con la cantinela eterna de los medios y las marcas de consumo.

A priori, podríamos señalar que Casas construye su andamiaje discursivo sobre la cultura de masas. Piensa desde el fútbol (Maradona, San Lorenzo, la cancha, etc.), en bandas de música (Led Zeppeling, Pink Floyd, Manal), también desde el bolero: Sandro, Nicola Di Bari y, el cine (Rumble Fish o La guerra de las galaxias). Casas atraviesa todos estos espacios con el desparpajo de las múltiples fluctuaciones que hacen ociosas las discusiones entre los productos mediáticos y la literatura; su consigna de trabajo parte siempre del cruce, de la mezcla. Sucede que, en efecto, los códigos mediáticos son los resortes de la cultura contemporánea. Constituyen, como dice Reguillo, “cajas de resonancias’ ante los debates, los temores, las aspiraciones de una sociedad, [y] son, también, constructores y proveedores de realidades e imágenes del mundo” (Reguillo, 2002:99). De hecho,

El lugar ideal para vivir y crecer es el bar de “La guerra de las galaxias”. Hombres con caras de pescado, mujeres con tres tetas, piratas de Orion y vendedores de chucherías de todo el universo. Cruces de historias, de idiomas. En fin, el jardín antifascista por excelencia. Porque es en los cruces donde la vida se vuelve interesante, donde la diferencia nos potencia y donde el miedo, que nos vuelve esclavos, recula para convertirse en pasión (Casas en *Breves apuntes de autoayuda*,

197 Por su parte, para Graciela Speranza (2008), Puig es escurridizo pues dónde se ponga la crítica es el lugar en el que ya no aparece como Autor. La crítica no puede asir totalmente al autor, ya que sus susurros del lenguaje están en la *doxa*, el campo de la opinión pública, en la colectividad enunciativa. Esto no sucede del todo con Casas, que, por el contrario, ciertas líneas de la crítica no cesan de encontrar al autor, de ponerlo de relieve. De hecho, Casas en muchos de sus textos pone entre paréntesis, en paradoja este punto (“A menudo me preguntan: ¿ese personaje sos vos no? Entonces...todo lo que diré es real, pasó tal como lo voy a contar”) o lo reafirma (“nunca tuve imaginación, todo parte de mi propia experiencia”).

2011:50).

Segundo, esas “imágenes del mundo” lo acercan a una suerte de territorio base desde dónde pensar lo real se vuelve una pregunta de tiempo completo, y, por otro lado, vinculan su narrativa con un fluir discursivo tipo conversacional, directo, con una marcas o huellas de una charla callejera. Vemos el siguiente párrafo perteneciente al cuento “Los lemmings” con el que abre el libro *Los lemmings y otros*:

Por otra parte... Durante un año no avance mucho... En realidad nada. Supongo que inconscientemente esperaba que el destino pusiera una ficha a mi favor y que de golpe yo me encontrara con ella en brazos, salvándola de un incendio en el colegio. Y aunque no avanzara ni un milímetro en mi tarea de conquistarla, y aunque ella pusiera sobre mí la misma expectativa que debería ni un minuto. Yo la seguía con la mirada en los recreos y clasificaba su conducta como si el FBI me hubiese encargado un trabajo minucioso (LLyO, 2010:10).

¿Qué es lo real? Cabría preguntarse aquí. ¿Dónde está? Lo real aparece mediatizado por un cúmulo de productos culturales que lo traducen, en todo caso; sería, como dice Cohen, un grueso murmullo que emborrona las fronteras o las vuelven lábiles, pero, a la vez, los atiborra de resonancias. Lo real estaría más cerca de la construcción narrativa. Conquistar a una chica es hacer, como en *Misión imposible*, un test de inteligencia o es volver hacia el melodrama típico en el que una escena espectacular, de repente, pudiera inclinar la situación a favor del personaje. ¿Qué camino hay entre esas imágenes y la realidad? Probablemente el camino es tan amplio e infinito que sólo resta la risa, el humor. Es decir, mediando la hipérbole, la distancia inconmensurable en la repitencia estructural de lo extraordinario como ordinario en el mundo de las pantallas; pero resulta que, como decíamos líneas más arriba, la realidad se configura a partir de las gramáticas tecnoperceptivas (cfr. Barbero, Colón, Amar Sánchez, entre otros) ¿Entonces, qué queda?

Por otra parte, cabe mencionar que la *experiencia* de la niñez está impregnada, bruñida de *melodrama*. En la niñez todo acto se vive con la fuerza y con la violencia de una situación extrema: el recuerdo, la nostalgia, la posibilidad del amor. En el citado texto, podemos ver como desde el melodrama Casas esboza -algo que comparten con diferentes matices, claro está, Arlt y Puig- líneas de fuga a las claves mediáticas. Se trata, creemos, de un territorio que se liga parasitariamente al tiempo en el cual los personajes están anclados, ya que despliegan nuevos imaginarios. No obstante, las posibilidades de cambio, de viraje, de mundos posibles aquí se emborronan, se tornan inverosímiles, un poco más que irrisorias; naufragan en una especie de negación¹⁹⁸.

198 El otro referente ineludible es Arlt. Sus articulaciones con el lunfardo, el cocoliche, el grotesco criollo, pero sobre todo con revistas esotéricas, enciclopedias baratas, folletines y libros de dudosa traducción y procedencia (Lobsang Rampa, por ejemplo). En Arlt, al igual que en Puig siempre se establecen –por lo menos- dos voces, dos diálogos (cfr.

Sin dudas mis pensamientos se potenciaban frente al combinado. Siempre había sido ése mi lugar de reflexión. (...) Me gustaba escuchar los discos de mi vieja. Los Plateros, Nicola Di Bari, Roberto Carlos... Escuchaba la voz aguardentosa de Nicola Di Baria “Es la historia de un amor como no hay otro igual/ que me hizo comprender todo el bien, todo el mal/ que le dio luz a mi vida/ apagándola después...” Ese tema me ponía las fichas (LLyO, 2010:11).

El bolero, el kitsch, la nostalgia posmoderna le otorga esa aura melodramática con la cual Andrés vive su imposibilidad de acercamiento a Patricia. El sonido “aguardentoso” del tema musical de Nicola Di Bari, pero sobre todo la letra –que habla de una comprensión cuasi metafísica de la vida- le da el golpe de gracia. “Ponerse las fichas” implica la seriedad con la que Andrés se toma el asunto y, a la vez, la violencia con la que ésta se hace añicos contra la realidad: estamos más cerca de la comedia y de ésta, al patetismo, hay un solo paso.

Cabe señalar, asimismo, que éste es un de los puntos clave del melodrama. El despegue –paradójico- de lo real hacia un submundo poblado de las más pueriles ensoñaciones hasta gradaciones que lindan con el imaginario popular¹⁹⁹. Pero, más allá de esto, decimos paradójico porque se piensa, generalmente, que el melodrama es el *súmmum* de la ilusoriedad –de hecho, nuestra cotidianeidad tiene muchas salidas lingüísticas refiriéndose al arte de novelar- pero, lo que no se tiene en cuenta, a menudo, es de *oralidad secundaria* de la cual hacíamos referencia más arriba. Cómo el receptor actualiza permanentemente los discursos del melodrama articulándolo con experiencias propias o cercanas a su entorno; reactualiza los códigos aprehendidos del discurso pasional (de sus padres); revisita los resortes que le permiten pensar en él y en Patricia a través de los códigos de inteligencia estratégica del FBI -que oficia, dicho sea de paso, como la hipérbole de un amor infantil-.

En efecto, en el *incipit* del texto de Casas nos topamos con la siguiente frase: “Para que se entienda cuál era la señal que estaba tatuada en aquel cielo gris de fines de los setenta (si de veras quieren escuchar otra historia de amor con final trágico), ahí va” (LLyO, 2010:9). Esta frase ya prefigura el drama. Drama que, por cierto, nunca se llevará a cabo, porque el final casi nada tiene que ver con la historia que empieza a gestarse en los inicios del texto. El juego de *seducción y traición*, retomando

Zubieta). Pensemos, por ejemplo, en Erdosain recorriendo los espacios en los que se encuentran las casas adineradas, elaborando sueños, utopías de inventor, las cuales se entretejen sobre en/ el melodrama. Aquí no hay parodia, pues se conecta con la marginalidad y la pobreza, el hambre, la clase social anclada en la no movilidad social, la inmigración. Arlt, como dice Horacio González, hace estallar el discurso pero desde adentro de él. Lo mismo sucede cuando Nené idealiza a Juan Carlos en *Boquitas pintadas*.

199 La articulación entre melodrama y cultura popular, en este caso la futbolera puede verse en el párrafo siguiente. Es decir, como la metáfora del acervo futbolero argentino, que es casi como decir el acervo popular argentino de alcanzar la victoria nos muestra, por otro lado, un triunfo que no se corona nunca, que queda en un simple planteo, en el cual “el entrenamiento” en el perfume de Patricia Alejandra Fraga es lo más cercano a un acercamiento: “Imaginaba mientras lo escuchaba, que me daban un premio por meter goles en el torneo del colegio. Patricia estaba en la tribuna y le preguntaba a la japonesa cuál era mi nombre... Yo soy el héroe del turno mañana, hermosa, el megagoleador de todos los tiempos... Tomaba un sorbo de vascolet...” (LLyO, 2010:11).

la metáfora de Amar Sánchez (2000:33), es la que rige el relato. Mientras que se provoca la seducción de lo conocido por medio de estrategias diversas, como movimiento contrario y contradictorio se encuentra la postergación, el no cumplimiento de la promesa que se esbozara al principio. Por otro lado, en términos alegóricos, el cielo gris también funciona como referencia a los días de “plomo”.

Asimismo, habría que pensar en el grado de tragicidad o la potencia de tragicidad que tendrían los entramados de Manuel Puig con respecto a los de Fabián Casas. Ambos autores dosifican de manera diferente la comedia y la tragedia, lo que le otorga la reversibilidad al melodrama, pues, al ubicarse en una suerte de intersticio, cualquier cosa tiene la posibilidad de degenerar en tragedia o en comedia. Pensemos en la agenda de Juan Carlos en Puig o en las aventuras de Máximo Disfrute, en Casas. Dos héroes patéticos que reactualizan, una y otra vez, el *bathos* (cfr. Delgado, 2007:403). Detrás de sus glorias se esconde una caída, un descenso.

Si le damos una vuelta de tuerca más a Puig/Casas, acaso todas estas combinaciones se hallan articuladas en un entramado particular, de manera tal que no podríamos leer el texto con la “comodidad” y la “linealidad” de una novela típica, porque los vasos conectores se interrelacionan unos con otros planteando siempre una lectura otra y un afuera de la lectura (ahí podría estar otro legado del melodrama: la glosa. Que se hable, que se comente lo que vio, escuchó o leyó, porque está atravesado por esas “realidades” absorbidas y asimiladas por los *mass media*).

5.3.3 Otra casa melodramática: el camino del héroe

“Siempre me pareció, como lo ha dicho Flannery O’Connor, que un novelista debe inclinarse a escribir sobre los primeros años de su vida, donde le fue dado lo principal” (Le Clézio)

Ya hemos dicho, en apartados anteriores (cfr. que el camino del héroe en la mitología clásica ponía el acento en un movimiento para sacarse el polvo de lo simple, para quebrantar la rutina). Algo de eso hay en Máximo, pues el héroe es quien debe inventar constantemente formas nuevas para escapar a lo común. Cabe preguntarse, entonces, qué líneas, qué constelaciones retoma el melodrama, como discurso, para con-figurar al héroe. Para Nora Delgado, que analiza los discursos patéticos que rodean a las figuras de René Favalaro y Rodrigo Bueno,

El melodrama contiene en su interior una forma trágica, de la que hay despliegues y repliegues, es decir, hay algo que remite a un acto épico pero también a su parodia. Un reverso épico es la gran historia de los perdedores, de los hombres caídos y su crisis moral (Delgado, 2007:245).

En este sentido, todo acto heroico, contiene en sí mismo la caída, el descenso. Cifra en un momento de gloria todos los pliegues que contiene la tragedia y, por ende, la comedia. Por eso, cuando presenta a personajes que reúnen ciertas características heroicas, automáticamente, como un impulso, los pone entre paréntesis, los tuerce, los dobla hasta caricaturizarlos; hasta poner del relieve los sustratos más trágicos y patéticos de su existencia.

Una pregunta que se han hecho varios escritores argentinos pasa, justamente, por el discurso de los perdedores, de los fracasados. Erdosain, de Arlt, sin dudas; O'Jara, de Marcelo Cohen, el hombre hecho método y perseverancia, termina sin dientes, falopero, besándose con una linyera en una estación de trenes; Zenitram, el superhéroe de Juan Sasturain, con su adicción a los anabólicos y al descontrol (recordemos el patetismo de su nombre: Zenitram es Martínez al revés, leído en un mingitorio), entre otros.

Máximo Disfrute, como decíamos en apartados anteriores, es el guía o instructor de Andes Stella, ídolo indiscutible de la barra de Boedo y, para Andrés, cobra dimensiones estafalarias. Más allá de esto, como ya señaláramos, Máximo es la marca de la decadencia, de la ruina. Ese declive es, de algún modo, la de todo héroe: “para llegar al cielo, hay que pasar por el infierno primero”, dice Dante. O bien “La fe se divulga bajo una premisa: uno o varios de los personajes de la obra o del relato sustituyen a Cristo y mueren por los pecados de todos. Cristo encarna múltiplemente...” (Monsiváis, 2002:107).

Pero este cielo no es el del “parnaso” heroico, de la memoria, de las huellas que tejió en su comunidad, sino que es el cielo de los vencidos, de los imaginarios colectivos rápidamente hechos mensajes a través de las gramáticas tecnoperceptivas. De hecho, la parte final del libro oficia como una especie de epílogo: “M. D. divaga sobre un trastorno”, el cual nos cuenta, en su propio lenguaje, en una jerga chabona, la decadencia, sus últimos instantes de lucidez. Por otro lado, “El día que lo vieron en la tele” (en la voz del Gordo Noriega y Punk Dulce) ya no vemos ni una pizca de esa lucidez. Ahí nos enfrentamos a un Máximo que balbucea frases de arrepentimiento (“como los guarsney que van de camunina”) ante una “boluda profunda” (la periodista) que representa la voz oficial, hegemónica, que demarca los límites del deber ser en el mundo de los mediocres: “esto no se puede hacer porque podés terminar de ese modo” parece decir entre líneas.

Las cámaras de seguridad instaladas estratégicamente en puntos neurálgicos de la ciudad nos muestran la violencia de los cuerpos; las cámaras testigo o Policías en acción en formatos televisivos son perspectivas de un Gran ojo que todo lo ausculta (El final de *Vivir afuera*, de Fogwill, es un clásico en este sentido. El último periplo de los seis personajes se encuentra narrado por una voz electrónica, de ordenador).

Pero también las redes sociales redistribuyen las zonas de visibilidad del cuerpo. Todos somos vistos, todos somos vigilados, todos, como decía Andy Warhol, queramos o no, tendremos nuestros

15 minutos de fama (Monsiváis, 2002:122-3). Pues a detrimento de uno mismo los videos que narran nuestras experiencias nos absorben. Recordemos el descenso de River Plate y el video del “tano” Passman grabado de manera *amateur* por sus nietos. No hay manera de escapar, estamos todos presos en nuestra red, arañas, dice Nietzsche. Por otro lado, todos participamos de “Una propuesta basada en la exaltación de lo móvil y difuso, de la carencia de la clausura y la indeterminación temporal” (Barbero, 2002:182). Entonces, siempre es significativo ver como la literatura propone otros pliegues para leer la densidad de mensajes y códigos, gramáticas y sintaxis que tejen los medios masivos. Ese recorte juega al “como si” de la realidad. Es dónde los textos literarios penetran para exagerar, torcer y desplegar nuevas formas para pensar lo sensible. De hecho

...además podemos suponer que se realizaron otros cortes por razones que nunca son del todo explícitas (el director pudo pensar que la escena era demasiado larga, que una panorámica sobre el paisaje era innecesaria, que tal distancia de los objetos los privaba del carácter vívido que tienen en los primeros planos finalmente elegidos). Un fotógrafo disconforme con la luz puede intervenir... (Sarlo, 2014:72).

Entonces se genera una zona de ilusión. ¿Lo que veo es lo que es realmente? ¿Veo lo que va sucediendo? ¿Pero acaso eso ya no se encuentra de por sí retransmitido diferidamente, o sea, a través de un proceso editorial? (cfr. Sarlo, 2014:73). Lo concreto es que aunque parece todo estar transcurriendo en tiempo real, no dejo de percibir una mediatización semiótica de lo que acontece. En efecto,

La ilusión de verdad del discurso directo es (hasta ahora) la más fuerte estrategia de producción, reproducción, presentación y representación de “lo real”. (...) Frente al registro directo se puede pensar que la única autoridad es el ojo de la cámara (¿cómo desconfiar del algo socialmente tan neutro como una lente?). En este punto, el registro directo parece anular un debate de siglos sobre la relación entre mundo y representación (Sarlo, 2014:74).

Sin embargo, no lo consigue nunca. Y ese en ese intersticio en donde la literatura ensaya respuestas.

5.3.4 Apéndice (3 Casa melodramática: el cuerpo)

“Sucede que a veces que las verdaderas tragedias de la vida ocurren de un manera tan inartística, que nos hieren por su cruda violencia, por su incoherencia absoluta, su absoluta necesidad de sentido, su entera carencia de estilo. Nos afectan

lo mismo que la vulgaridad. Nos dan una impresión de pura fuerza bruta y nos rebelamos contra eso. A veces, sin embargo, una tragedia que posee elementos artísticos de belleza atraviesa nuestras vidas. Si estos elementos de belleza son reales, despierta íntegra y simplemente en nosotros el sentido del efecto dramático.” (Oscar Wilde)

El cuerpo ocupa un lugar privilegiado en el conjunto de representaciones sociales. El cuerpo no sólo es el vehículo de una cantidad de funciones físicas, sino que se le otorga una posición en el cosmos y en la ecología urbana (Le Breton, 2008:13). Es, además, el producto de la *intensidades* simbólicas, demarcadas por un contexto sociohistórico y un marco de inteligibilidad cultural (Le Breton, 2008:14). Supone, en este sentido, una multiplicidad de miríadas que buscan otorgarle *sentido al espesor de la carne* en base a una axiología de las relaciones con los otros y con el mundo.

Para la ideología (post)moderna el cuerpo es algo que se posee, que se tiene, por tanto es la parte maldita, que hay que reciclar, reconfigurar simbólicamente e ideológicamente, cortar, anular sus malestares que lo hacen demasiado *presente (el universo del analgésico)*, o borrar con normas de distanciamiento. El asedio al cuerpo es la intensa búsqueda del placer, del bienestar, de la remodelación física, de la juventud eterna, etc.. Desde esta óptica el cuerpo es un engranaje cuyas piezas son sustituibles.

Asimismo, la modernidad, como discurso, se teje sobre la epifanía del rostro. El rostro es el eje que articula las relaciones de cuerpo con el mundo. De este modo, el rostro como construcción social rompe la ligación del cuerpo con el cosmos; es el que vira la concepción de la cultura tradicional del cuerpo unido a lo social, biológico y supraceleste, ya que prefigura la identidad Única, individual, idéntica a sí misma (Le Breton, 2008:217).

En este sentido, el cuerpo se posiciona estratégicamente en los discursos que fluyen a través de los mass media, y, desde luego, conciben al cuerpo como eje para configurar la discursividad melodramática. ¿Cuál es la relectura que el melodrama hace del cuerpo? Es una pregunta demasiado basta en esta ocasión. Por consiguiente, nosotros nos ocuparemos sólo de un breve fragmento en el que Casas juega con el reservorio de imágenes que, desde los códigos mediáticos circulan, con diversos matices, por nuestras redes de cada día. Tenderemos en cuenta, claro está, que este simple ejemplo no agota de ninguna manera todas las posibilidades que el melodrama efectúa con el cuerpo. Veamos:

De golpe, Gatto me dice que mire a esa chica que se está inclinando en el bebedero para tomar agua. Con las manos se sujetaba el cabello castaño, para que no se le interpusiera entre el chorro de agua y la boca. Y, al inclinarse, el guardapolvo

tableado hasta las rodillas se le iba levantando dejando al descubierto unos muslos tensos. Todo esto aderezado de unas medias marrones, tres cuartos, que penetraban en los mocasines negros. Sentí por primera vez, sin duda, que me gustaban las mujeres (LLyO, 2010:10).

Como decíamos más arriba, el melodrama proporciona un reservorio denso de realidades y de imágenes. Entonces, si la modernidad se erige a partir de la epifanía del rostro, no hay dudas de que las sintaxis melodramáticas le otorgan visibilidades otras a ese rostro que, cabe señalar, se presenta como eje del relato. Justamente, como dice Monsiváis (2002:106), si un pariente del melodrama es la catarsis, como llanto puro y simple, como expurgación, entonces, el melodrama vuelve central al rostro y a todas las manifestaciones de angustia, de dolor, de felicidad, de impostación, de duda, como también los de la ensoñación, la felicidad, la locura y el goce. Los primeros planos de las cámaras se posan ahí y, en este sentido, son como *entimemas*. Están sobrecargados de señales que exigen al telespectador completar el *continuum semiótico*.

Casas nos brinda una imagen calcada de las pantallas. La herencia con el melodrama televisivo aquí es total. Casas reproduce una imagen presente en varias películas hollywoodenses y en las telenovelas latinoamericanas. El chorro de agua que muestra la boca, que evoca, sin proponérselo el placer, el pelo sujetado con una mano. El cuerpo es el lugar del deseo, de la mirada, de las poses prefijadas. No sabemos hasta qué punto Andrés Stella se enamora de una imagen prefabricada por construcciones de hábitos y creencias semióticos de los *mass media* o se enamora de Patricia. La incertidumbre que efectúa Casas en torno a esa imagen es, precisamente, la del epígrafe de Wilde. Hasta qué punto nuestra percepción se ha domesticado de un modo tal que lo que vemos está entramado a partir de lo aprehendido socialmente con el melodrama. En la medida en que podemos *aggiornar* nuestros discursos a las representaciones sociales en boga en un momento dado.

Ahora bien, si un hecho se encuentra en bruto, pierde la fuerza, la dinámica. Repitamos: aquí Casas nos muestra hasta qué punto somos capaces de enamorarnos de las imágenes. Frente al magma de tentaciones que despiertan los sentidos del cuerpo, el melodrama materializa un borramiento de éste, pues el cuerpo del melodrama es el que brota de la idealidad. Vemos tanto como no vemos. Habría que poner entre paréntesis todos los análisis literales posibles. Por tanto, siempre resulta proteico visitar a la literatura que juega, dialoga, cruza y repiensa ese reservorio de imágenes.

Capítulo 6

EL GHETTO COMO REFERENCIA

6.1.1 El desplazamiento del barrio: la villa

“La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad.” (Aristóteles)

“Me vuelvo a la frontera, me vuelvo a la excepción” (Gabo Ferro)

Cuando abandonamos el *mítico* Boedo de los '70 y '80 para adentrarnos en los '90, la cosa comienza a ponerse un poco “fulera”²⁰⁰. Socioculturalmente hablando nos encontramos con un *escenario* completamente diferente. El neoliberalismo menemista refigura toda la dinámica social y, en su máxima expresión, completa la espiral inicializada en la década del '70 con la dictadura militar: la desregulación de los flujos financieros a nivel global y el repliegue del rol estatal -relegado a su mera función policial- establecen una relación de fractura entre el capital financiero y la economía real, lo cual impacta fuertemente en las clases sociales más desfavorecidas²⁰¹.

De cualquier manera, la villa como territorio carenciado “estalla” mediáticamente y se multiplica en los '90. Sin dudas esto coincide con el auge de la comunicación y con el modelo económico neoliberal. La villa, como territorio cultural, crece y no para de crecer en los márgenes de la ciudad absorbiendo y devorando todo a su paso, lo bueno y lo malo. Entre la generalidad de la ciudad y su vientre de cemento, que deglute individuos e identidades, se abren, como venas, sus villas; como tajos, agujeros y arañazos al brillo evanescente de los sólidas publicidades. Frente al espectador fatigado las pantallas se refractan espacios e historias que narran secuencias del linde: muertes, drogadicción, asesinatos, redadas, etc., los cuales parecen ser el relato de nunca acabar de la “inseguridad social”. Sobre ese duro imaginario pesa no sólo la indiferencia sino la estigmatización

200 No es necesario que repitamos todo lo que hemos dicho, ya que los '90 también son la marca epocal de *Vivir afuera*, el otro texto seleccionado para trabajar sobre la espacialidad ciudadana.

201 Por otro lado, la retórica de la globalización abre un abanico de posibilidades entre dos fuentes discursivas: a) rotula los acontecimientos en base a las fuerzas “ciegas e impersonales” de las que no hay escapatoria posible y, de este modo, deposita toda la responsabilidad en el ciudadano. Asimismo, hace de este supuesto liberalismo económico la plataforma de la igualdad en la distribución de la riqueza negando que la monopolización de las grandes empresas pudiera sucederse. b) La universalización de imágenes y mensajes audiovisuales que imponen valores, estética y cultura (cfr. Borón, 1999). Como dice con lucidez Cardoso: “fuera de la globalización no hay salida, dentro de ella no hay alternativas”.

de la pobreza, la negación de su realidad, el tamiz massmediático que vuelve unívoca e invisibiliza espectacularmente el territorio y a los sujetos que lo habitan.

Más allá de esto, es necesario constatar que la narración del margen y de la pobreza no es ajena a la literatura argentina anterior a los 90'. De hecho, ya la han abordado la particular secuencia arltiana de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* y *La marcha del hambre* de Elías Castelnuovo. Incluso, en la década del '50, pero desde otra óptica, *Villa miseria también es América latina* de Verbinsky. Tampoco, desde luego, los textos de Oyola son un fenómeno único en el mapa literario contemporáneo: *La villa* de César Aira, *Cosa de negros* de Washington Cucurto, *El aire* de Sergio Chejfec, *Frontera* de Oliverio Coelo, *La virgen cabeza* de Garzón Cámara, entre otros, delinean un mapa que será centro de preocupaciones políticas, económicas, éticas y estéticas del fin de siglo. En efecto, Silvy Saítta²⁰² en “La narración de la pobreza en la literatura argentina del Siglo XX” nos explicita -a partir de alguno de los autores antes mencionados- las mutaciones, los cambios que se plasman en los textos literarios y permiten pensar la pobreza y el margen desde otro territorio de indagación²⁰³.

Decíamos, entonces, al comienzo de este apartado, que los noventa vuelven a poner el foco mediático en la villa, en consecuencia en el margen, pero la diferencia estribaría en que se diluye esa necesidad de cambiar el mundo con la literatura -o con la política-. El alejamiento de la política, en cuanto a compromiso y militancia literaria respecta. Inclusive parece ser casi un anacronismo y no encontrarse en ningún programa literario posterior.

De igual forma no deja de llamar la atención la mirada en determinados textos del *presente* la presencia de las villas. Y, particularmente, la insistencia que deposita Oyola en su espacialidad: Puerto Apache, Los eucaliptos, Scasso. Sin embargo, este espacio es tratado de un modo peculiar. Y esto se debe a dos cuestiones que podríamos denominar como un proceso de *elisión*. La primera de ellas, sin dudas está conectado con el *modo*. Concuero, a grandes rasgos, con el planteo de Juan Sasturain²⁰⁴ de observar la literatura de Oyola como “guiones” cinematográficos. Como sabemos, en un guión prima la acción, el acontecimiento y el diálogo por sobre las descripciones y especulaciones metafísicas. Sólo se esbozan unas breves líneas para situacionalizar la escena. Acaso

202 Para ello toma 5 textos: “marcha del hambre” (Castelnuovo), “*Villa miseria también es América*” (Verbinsky), “Con otra gente” (Conti) y “El aire” (Chejfec) y “La Villa” (Aira).

203 En primer lugar, desde la lectura que realiza Silvy Saítta (2006:91) tanto Castelnuovo como Arlt, se preocupan por la pobreza a través de la articulación entre el realismo y el naturalismo. El tópico de la pobreza y el margen siempre fue uno de los objetivos explícitos de Boedo y esto, como sabemos, les serviría para intentar cambios estructurales, modificar las conciencias y cambiar el mundo. No obstante, ni en Castelnuovo ni en Arlt nos encontraremos con esa linealidad en sus objetivos estéticos. La preocupación se mantiene pero la forma se modifica radicalmente dando paso, en el caso de Castelnuovo, a la magnificación grotesca de las acciones y a la imposibilidad de cambiar el rumbo de las cosas. A su vez, el texto de este autor nos muestra ciertas particularidades en la configuración de los escenarios. Estaciones, subsuelos, subterráneos, etc., que nos remiten a un linde, como si le dieran cierta corporeidad al espacio en el cual se narra la pobreza y la marginalidad (cr. *Íbid.*, 2006:92). Este punto de lo espacial nos llama particularmente la atención porque incluye en lo literario, acaso por vez primera, lugares en los que prima cierta lobreguez.

204 Entrevista a Juan Sasturain, aún inédita, realizada en la ciudad de Posadas el en el hotel La misión por Mauro Figueredo y Nahuel Cristobo.

un despliegue de imágenes, de focalizaciones narrativas en donde la acción y la necesidad de actuar se imponen por sobre los devaneos existenciales -esto sin dudas tiene mucha relación con el policial y con el thriller norteamericanos-.

Por otro lado, también hablamos de un guión cinematográfico cuando estamos frente a una secuencia que, cuadro a cuadro, va desarrollando un entramado *multimodal* entre los registros lingüísticos y los audiovisuales. Constátese que cada secuencia -en *Santería* y *Sacrificio*, por ejemplo- aparece narrada con una especie de fondo musical -La renga, Sumo, Los piojos, etc.- o que los paratextos lo ocupen partes de las letras de las canciones de Los guasones o de Fabiana Cantilo. Finalmente, el aceleramiento de la trama policial en sí pareciera que coarta, de antemano, todas las preguntas. Acaso tenemos la sensación de ingresar a un mundo de pura acción, donde no es lícito siquiera balbucear preguntas existenciales, sino que se trata sólo movilizar los resortes para supervivencia -lo cual, nos apresuramos a señalar, no contradice el hecho de que otros recursos del orden retórico (analepsis y la prolepsis) dotan de densidad a los caracteres de los personajes.

El segundo punto tiene que ver, presumimos, con que la preocupación por *retratar* en el sentido de la mimesis realista o de retratar para “denunciar” como lo atestigua el bodeísmo del '20 no es el centro de preocupaciones estéticas de Oyola. Si una novela de tesis como la de Verbinsky *Villa también es América latina* (cfr. Saítta, 2006:92) es una forma de visibilizar problemáticas sociales emergentes, por tanto, es una hipótesis acerca del estado de la cuestión de una situación social determinada, entonces, habría que replantear qué tipo de concepción de la territorialidad literaria plantean los escritores contemporáneos, como es el caso de Leonardo Oyola, a la hora de situacionalizar su praxis literaria. Como citáramos en la entrevista que le habíamos realizado en su visita a la ciudad de Posadas, Oyola no tiene esa preocupación, o, por lo menos, no sería inherente a su producción. Desde luego, nos decía, no se trata de mirar para otro lado, pero tampoco en transformar la escritura en un panfleto de denuncia (cfr. Anexo, entrevista).

Su búsqueda se entretejería en la necesidad de retratar en el sentido que Jean Luc-Nancy (2010) le otorgara al concepto, como esa zona dónde lo que se ve también mira y vuelve indeterminada esa relación dialéctica entre la villa que mira y es mirada. Dado que el imaginario de la ciudad ha hecho de la villa un territorio de exposición mediática, narrar la villa es una manera de narrar la “pertenencia” y hacer hablar a los bordes socioculturales sería tratar de darle carnadura al brillo evanescente de lo mediático.

De igual manera podríamos encontrar un lazo común, una continuidad entre el territorio de la villa de novelas como las de Aira, Conti o Verbinsky, ya que en todas ellas pervive un elemento común: una comunidad. Por ende, tienen lazos de solidaridad, de organización, de configuración de la identidad opuestos a un “afuera”. Relativicemos este punto dado el campo cultural de los noventa.

Veamos:

Son tiempos difíciles para el Apache. Aguantamos. Aguantamos bastante. Y así y todo no sé si nos va a alcanzar. Fuimos perdiendo territorio por no caer en la transa. Pero lo que nos pasó fue que había demasiados caciques dentro de la indiada. Convivían muchas bandas y ninguna era fuerte. Antes sí éramos una tribu (S., 2008:20).

A través de la boca de su protagonista, Fátima Martínez, se encuadra el foco de la cámara narrativa. Hay ambivalencia entre esos lazos firmes, sólidos, surcados de vivencia y amistad -esto puede verse también en *Kriptonita* en la villa de los Eucaliptos-. Pervive el lazo, es cierto, pero éste comienza a ser corrompido, a romperse internamente. La violencia, el odio y el rencor, gestando hace años entre todos y contra todos, lo cual incluye al mundo, al afuera, señala que no hay un ellos y un nosotros, sino sólo éste puede verse en microasociaciones particulares. Si bien, como veremos en la siguiente cita, también podría funcionar como un territorio de aprendizaje, de nutrición de las regularidades y hábitos que ayudan a sobrevivir.

Nunca conocí a mi papá. Me adoptó la tía Chiquita. Ella me encontró donde me habían abandonado Paulo y su familia para que muriera. En un basurero del cordón ecológico. (...) Ella me levantó de la mugre y me trajo a vivir al Puerto Apache. Ña Chiquita me enseñó a hacer trabajos de rezo. Y de la calle; no, de la calle no: más bien de los pasillos de la villa y del puerto, aprendí todo lo demás (S., 2008:20).

Podemos distinguir el lazo con el escenario en la formación de Fátima, sobre todo porque el afuera es aún más hostil que el adentro. La vida, se sobreentiende, va a transcurrir en ese territorio. Los personajes de Oyola, ni sueñan (como Susi, en *Vivir afuera*) con cambiar de modo de vida. En el apartado posterior analizaremos, precisamente, el concepto de *ghetto*, el cual creemos que podría ser interesante para pensar la territorialidad cerrada del espacio de la villa.

6.1.2 Territorio marginal

“Los que lo conocemos sabemos que más que sus poemas su arte ha constituido un modo de vida. Lo que yo diría un estilo Catalano de vivir. Un estilo sin candados, de puertas abiertas a la sociedad, donde no sólo entran los magistrados de turno, sino también aquellos seres marginales; seres de la villa, de la noche, de la ribera.” (Tamara Szychowski)

Zigmunt Bauman en *Modernidad líquida*, más precisamente en el capítulo 3 “Espacio/tiempo” nos

brinda una serie de conceptos operativos acerca de las formas de configurar espacialidades que determinan los modos de interacción social y subrayan los regímenes de intercambio sociocomunicativo en la sociedad contemporánea. Por consiguiente, las zonas de visibilidad/enunciabilidad en el tránsito ciudadano muestran modos de ver e interactuar con la otredad y esto, indefectiblemente, tiene que ver con la desigual distribución económica y de los lugares “habitables” en la dinámica del capitalismo tardío.

Tal vez, siguiendo esta línea que hemos comenzado a despuntar, podríamos pensar la territorialidad literaria en Oyola en torno al concepto de *ghetto*. Recordemos que esta noción fue acuñada por Loïc Wacquant para dar cuenta de la problemática de la exclusión de ciertos grupos sociales a raíz de la reconfiguración de los espacios. Pero si pensamos que esta distribución involucra sólo a una parte de la sociedad estaremos equivocados puesto que los *countries* serían la otra cara de la misma moneda, con diferencias notorias en la materialización del sentido.

Por ejemplo, la ciudad diseñada por Hezeldon²⁰⁵, Hitage Park, en Sudáfrica podría tratarse de una especie de ciudad con los mismos axiomas que las ciudadelas medievales pero con la variante tecnológica: “Una fortaleza que excluye el peligro y dedicada al goce del consumo compulsivo” (Bauman, 2003:99). Aquí habría, dice Bauman (2003:100), una especie de comunidad, esto es, un “sentido compartido de pertenencia”, pero cuyos lazos únicamente se sostienen sobre la vigilancia, el control y el consumo y no sobre el “contenido”. Lo que entra a tallar es otra cuestión, ya que la otredad, definida en estos términos, representa lo peligroso, lo extraño, pues atentaría contra un régimen de vida determinado. La otredad es justamente la que habita en el margen. Su figura difusa, pasa a formar parte del vocabulario habitual de la prensa y de la opinión pública a través de ideas y conceptos que la criminalizan y señalan “las diferencias residuales” en base a un discurso que se articula con la política del miedo²⁰⁶ (ibíd., 2003:102-3).

La contracara de la ciudad ideada por Hezeldon son las villas y barrios marginales. Comparten el hecho de que no se puede salir e ingresar de las mismas como un distraído peatón puesto que ambas se sostienen sobre estrictas normas socioculturales de pasaje-peaje. Serían, en la nomenclatura de Lotman, semiosferas ultracodificadas. A la vez, el *ghetto* es un nicho que sujeta al individuo a un territorio determinado, que lo sostiene en una estructura que no puede modificar y más allá de la cual no es posible moverse (política, cultural, económica). La diferencia estaría en sus nociones de límites y de comunidad. En Oyola vimos que los lazos de comunidad no desaparecen del todo y permiten la distribución de bandos que se unen en pos de una enemiga en común: La marabunta. Si bien no hay lazos firmes de solidaridad comunitaria como en *La villa* de Aira. Aquí los lazos son

205 En efecto, esa ciudad diseñada, moldeada a medida de un sueño de hiperseguridad y vigilancia, accedemos al cambio advertido por Deleuze (2000:69) en su relectura de Foucault: de las sociedades de «disciplina» a las sociedades de «control».

206 Lúcidamente, Marilyn Manson, al ser entrevistado por Roger Moore en *Bowling for Columbine*, nos decía que el miedo es lo que mantiene a esta sociedad atada a sus sillas, al consumo, a la “cohesión” social.

más circunstanciales e incluso a veces desgarran el tejido comunitario.

Podríamos, siguiendo esta misma línea, complejizar nuestra reflexión remitiéndonos a dos prácticas ancestrales: lo *émico* y lo *fágico* (Bauman, 2003:112)²⁰⁷. Desde luego, lo *émico* implica la expulsión, el vómito, y lo *fágico* lo que se devora y se asimila²⁰⁸. En este orden de cosas, es posible pensar una serie de características culturales que mediatizan estas acciones en las sociedades complejas. Como dice Bauman (2003:113), la primer estrategia tendía al exilio o la aniquilación del otro, la segunda a la aniquilación de la otredad. Las villas latinoamericanas sufren en carne propia lo *émico*; son lanzadas hacia los bordes, empujadas a los límites, confeccionadas y “relocalizadas” precariamente en las afueras. Vigiladas y agobiadas bajo imaginarios que la criminalizan cerrando todo encuentro posible con el otro.

En efecto, las villas no pueden ser asimiladas. Primero, porque como bien lo ha dicho Wacquant (2001), la marginalidad no es ni residual ni cíclica ni es algo que esté en la agenda política de turno como una de las problemáticas a solucionar. Segundo, porque la marginalidad vista desde el punto de vista del *rizoma* es afuncional y asistemática con el capitalismo global y el mercado financiero cambiario (cfr. Belvedere, 2003). El concepto de *rizoma*, según este autor, permite pensar entre otros aspectos -jerarquías, memorias, culturas, etc.- más bien como una colección de estados ni no como un sistema fijo de pautas. Todo funciona de acuerdo con lógicas intermitentes, en hiatos y en fisuras y es incapaz de “encastrarse” en una lógica totalizadora.

Ahora bien, más allá del territorio en sí mismo, nos gustaría detenernos en una característica que posibilitaría avanzar en la reflexión. Sobre todo porque esta peculiaridad posee atisbos del realismo clásico y porque, a la vez, los vectores por los cuales se materializa hacen un pliegue hacia la industria cultural deshaciendo y deshilvanando ciertos contornos estéticos del margen: la masificación, la pérdida de rostridad, la insignificación, la obturación de la voz, etc.. Al contrario, cada personaje de los textos de Oyola se vuelve entrañable, precisamente, por el trabajo con sus rasgos psicológicos y su postura ante el mundo. Aquí vemos un procedimiento inverso. Se parte de los textos hegemónicos de la industria cultural pero para ir hacia el margen, para refractar su opacidad, para dotarlo de carnadura y otorgarle nuevos matices de sentido. Aquí hay rostros, hay sociedad, hay cultura pero la preocupación ya no va por sobre el “retrato”.

Como decíamos anteriormente, sus textos se parecen, muchas veces, a guiones. Por ende, el cómic, o el policial son la base desde la cual Oyola configura sus mundos ficcionales. Por tanto, el policial y el cine del policial como géneros populares poseen dinámicas estéticas propias, es decir, estos géneros son tributarios de los relatos del imperio, aristocráticos (en la actualidad, antes

207 Recordemos que los conceptos provienen de Levi Strauss.

208 En un conocido libro de Foucault, *Los anormales*, una colección de conferencias y seminarios que dictó en el Collège de France, la idea que gira en torno a la anormalidad repica en esta noción de la expulsión y asimilación. Los anormales en términos psiquiátrico, y a diferencia de la Edad Media, no los expulsados, sino los asimilados a un régimen de control y auscultación en cárceles y manicomios.

marginados), en los que unos caracteres se distinguen de otros. En donde héroes poderosos se elevan por sobre la cotidianeidad; la vuelta de tuerca es que la “aristocracia” y la distinción literaria se traslada al margen. Nafta Súper es un delincuente, Fátima Martínez es una vidente, una sobreviviente, y así.

6.3 Creencia y realismo

6.3.1 Creer en los bordes²⁰⁹

“Hasta donde hemos perdido la creencia, hemos perdido la razón” (Chesterton)

“Un narrador sin collar, raza perro –como Arlt- como debe ser” (Juan Sasturain)

“El destino responderá empleando un ardid que burlará el esfuerzo de precaución e incluso se divertirá al hacer la precaución el instrumento mismo de su realización...” (Rosset)

Después de haber establecido las coordenadas y marcado, en ciertos puntos, el mapa de otro de los territorios estéticos propuestos para el apartado, nos gustaría, ahora sí, tratar algunos nodos que lo horadan simbólicamente y que, de esta suerte, problematizan la materialidad con la que está hecho el texto, es decir, su apuesta frente a lo real. En esta ocasión, no está de más señalar que, desde diferentes lugares, tanto Leonardo Oyola como Fabián Casas, generan nuevas perspectivas del creer y, de este modo, comprometen el armazón del realismo.

Previamente, es casi obligatorio mencionar que el «campo de la creencia» es tan amplio que se desarrolla, no sin contradicciones, no sin ambivalencias y ambigüedades, de lo cotidiano a lo metafísico. Esto recrea un amplio abanico de posibilidades donde el *creer* adquiere diversas orientaciones (discursivas, ideológicas, simbólicas, etc.) como también grados de intervención en distintas esferas de la praxis humana. Desde luego, nuestra presente *modernidad líquida* ha desplazado objetos y modalidades de creencia: pasamos rápidamente de la virgen de Itatí a Gilda, de ahí a San la muerte y al Gauchito Gil o a Maradona.

Sin embargo, lejos de ponderar a los enunciados credógenos desde el dogma, desde cierto armazón doctrinario, dice Emilio De Ípola (1997:85) que independientemente del sistema enunciatario los mismos “se revelan... lábiles, flexibles, adaptables”. Es decir, que si bien habría una especie de eje vertebrador, habrían modificaciones periféricas de ese eje a partir de las cuales siempre es posible

209 En efecto, muchas veces la literatura nos plantea dilemas de formato (*Rayuela* de Cortázar casi una antinovela que “obliga” a realizar un modo de leer alternativo al acostumbrado o el papirotazo de Bolaño con *Los detectives salvajes*); otras de estilo (la epilepsia, la sintaxis rota de Céline; la facultad de orillero de Borges: el cruce entre los mitos ancestrales, la filosofía y las tradiciones populares; la prosa delirante de Copi). Otras veces nos enfrenta a personajes memorables (El conde de Dumas, O’jaral de Cohen, Op Loop de Filloy, Bartebly de Melville, la poderosa Esmmé de Salinger). Algunas, incluso, le disputa las concepciones a la misma realidad, como sucede con *Operación Masacre* de Walsh o el *non fiction* de *A sangre fría* de Truman Capote); en otro orden de cosas en autores como Miller y Bukowski se trata de obras en las cuales la literatura se materializa a través de una vivencia. En algunas ocasiones nos muestra que el género es algo orgánico (hibridaciones, mixturas, etc., Puig con *Boquitas pintadas*); problemáticas de perspectivas (el poner en boca de Benjy, en *El sonido y la furia*, toda una clave de lectura, como lo hace Faulkner, o la fragmentariedad de *Manhatan Transfer* de Dos Passos); de juegos con la temporalidad (la narrativa al revés de Carpentier en *Viaje a la semilla*). Y así podríamos seguir *ad infinitum*.

doblar y adaptar el relato a las nuevas situaciones socioculturales que se presenten. Pero no hablamos de una “ilimitación”, o de un exceso, o de una infinitud, sino que desde allí se podrían desprender versiones, muchas de las cuales, más allá de ésta, van perdiendo consistencia, fuerza, comienzan a ser menos creíbles.

Asimismo, podría decirse que los enunciados credógenos que rodean una determinada figura/hecho están dispuestos para diseminar una acción de segundo orden. Es decir, se presentan como los móviles para accionar la modificación de las condiciones de vida individuales y colectivas. Como dice De Certeau, “entiendo por 'creencia' no el objeto del creer (un dogma, un programa, etc.), sino la participación de los sujetos en una proposición...” (De Certeau, 2000:194). Justamente, es esa participación en las proposiciones la que moviliza la narración y, por consiguiente, la acción de los sujetos. Es lo que muestra la performatividad de los enunciados.

Las historias, en este orden de cosas, proliferan, se multiplican; el arte de narrar se desprende del tejido social, de la realidad que lo soporta e ingresa a ella de un modo oblicuo; la transforma, la rotura, para decir-le otra cosa. Designa una existencia narrativa que atraviesa por otros territorios discursivos a la realidad. Aquí el creer adopta la modalidad de una forma de mirar y posicionarse en el mundo, aunque no se trata de una actitud que lo niega o lo suprime. Todo lo contrario. Hace mundo en voz baja, con otro discurso, utilizando otros elementos simbólicos.

Ahora bien, está claro que lo fantástico y los productos de la industria cultural (superhéroes, series y cómics) ocupan un lugar central en la prosa de Oyola y, en vinculación con los mismos, ciertos enunciados credógenos que parten del acervo de la cultura popular: San la muerte, el Gauchito Gil, etc.. Es decir, al lado de la materialidad de la villa y del policial y su cierto realismo paradójico²¹⁰, de lo que podría catalogarse como bolsones de “realidad” aparecen líneas de fuga, rupturas y desterritorializaciones²¹¹. Pero para que no pequemos de abarcativos preguntémosnos primero: ¿Cuándo se establecen dinámicas de sentido que se tejen en el creer y en qué forma esto se relaciona con el realismo? ¿Qué operaciones reflexivas en torno a lo real ponen en evidencia una actividad social tan necesaria como el aire que respiramos: creer? Si, como dice De Certeau, el murmullo incesante de los medios de comunicación, corta y recorta lo real, lo pone en estado en bruto y lo procesa con datos, estadísticas, y sondeos de opinión, ¿cómo, entonces, podemos creer aún en algo? ¿Cómo vivir en base a creencias que, de la noche a la mañana, se deshacen ante nuestros ojos? ¿Cómo salir del reducto de las creencias propuestas incesantemente por las publicidades? ¿Qué sucede cuando en una intriga policial cuyo nodo es la amenaza de la muerte

210 Decimos realismo paradójico porque su situación dota de realismo determinadas escenas y relaciones en la trama e incluso, si inclinamos la balanza a favor del policial negro, diremos que establece coordenadas para pensar las dinámicas sociales: el dinero, las drogas, la violencia -como diría Piglia, el nodo es el dinero-. Pero, por otro, lo policial ha sufrido, desde su creación hasta la fecha, una diversidad sustancial de mutaciones.

211 El ejemplo más evidente de reterritorializaciones está en el segundo libro de la saga, *Sacrificio*. Aquí Emoushon y Lorelei ingresan, a raíz de un viaje que realizan, en una zona de fantasmas, muertos y aparecidos.

está cifrada en una visión adivinatoria, mística?

Tratemos de responder paulatinamente estos interrogantes. Pero antes es necesario decir, junto a César Aira (248:2010), que la operación literaria por antonomasia consiste en el creer, en la dosis de “magia” que aporta todo texto. “Es posible que ahí esté el secreto del realismo: en pagar la creencia inmensa del mundo con una gota de credulidad”. Entonces, es dado pensar en un territorio liminal entre la literatura y otros formatos culturales. En una frontera de conexión y de acceso a lo real no inmediato como modalidad que involucra al creer²¹².

Refresquemos un poco la memoria. En *Santería y Sacrificio*²¹³, Fátima, alias la Víbora Blanca, es una vidente de Puerto Apache que fue abandonada por su padre en el cordón ecológico del Puerto, pero salvada por Ña Chiquita, también vidente, pero de nacionalidad paraguaya, que la adoptó como si fuera su propia hija y le enseñó todo lo que sabe. A Fátima se le presentan mensajes cifrados a través de las lágrimas de las palomas. Estas visiones serían algo así como un don, algo que ella no sabe bien ni cómo funciona ni de dónde proviene²¹⁴. Asimismo, tampoco puede decirse que se le ha otorgado el don de la clarividencia en su totalidad, sino más bien la de un cierto signo, una interpretación factible que se *aggiorna* con otras posibilidades de sentido y que nunca, como sabemos, se presenta con claridad sino hacia el final de la novela.

En términos narrativos, la novela realiza un entretejido entre la narrativa policial y el universo discursivo de la adivinación, de la fe, de la creencia, del misterio. Un código que funciona siempre más allá de lo material palpable. Y esto, evidentemente, parte de un creer: “Creo. Yo creo en Dios. Tengo fe. Eso es algo que uno sabe y no lo puede explicar con palabras. Porque tener fe se siente de una manera tan especial. Tener fe es tener poder. Es hacerte poseedor de una fuerza inigualable” (*Santería*, 2008:17).

Para Piglia (1999), en el género policial se plantea la búsqueda de resolución de un problema, de cómo discutir lo que discute la sociedad pero de otra manera. Piglia también señala que este investigador puede hacer un análisis preciso porque se encuentra fuera de la sociedad, es un marginal. Es alguien que no pertenece a ninguna institución ni al reino de lo criminal, es alguien que mira desde los bordes. Algo análogo podemos decir de Fátima, pues su facultad de vidente, es

212 Tengamos presente que una Entrevista realizada por el autor de este trabajo, publicada en la Revista Le-Centro del conocimiento, y del cual extraíamos algunos párrafos anteriormente. El escritor nos decía lo siguiente: “...que uno crea en la ficción siempre tiene que existir un asidero de verdad. En lo que yo escribo están las experiencias personales pero también las cosas que pasan y siguen pasando en donde me crié. Como escritor no es mi intención hacer una denuncia. Ni hacer visible lo que no tiene prensa ni presencia. Tampoco miro para otro lado. Lo narro porque eso le da vida a la historia que quiero contar”.

213 *Santería* es la primera de las cuatro obras de Leonardo Oyola que se enmarca dentro del proyecto liderado por Juan Sasturain: “Negro Absoluto”.

214 “Esa siesta, a minutos de la muerte de Ray, cerré la puerta de madera para alejar a las palomas de la ventana y le agarré el ala a una que empezó a chillar. El blanco de las plumas me hipnotizó como siempre. Cruzamos miradas. Me perdí en uno de sus ojos. Y ahí lo vi a Ray recibiendo el puntazo, arrancándole la faca de la pierna, hablando con Danielín mientras le acariciaba el bíceps del brazo izquierdo a mi sobrino” (*Santería*, 2008:22-3).

decir, de estar fuera de la ley y de las regulaciones del mundo base la llevan a ver aquello que no se hace con intuiciones y deducciones lógicas ni con los procedimientos que nos facilita alguna institución. Aquí estaría la primera discontinuidad: las visiones serían fragmentos de pistas que la involucran en sucesos que tienen que ver con su propia muerte. Toda la novela se desgrana en la búsqueda de respuestas a esas visiones: cómo, por qué, cuándo.

Como ya dijéramos anteriormente, los mensajes que recibe Fátima configuran un cruce entre lo policial y lo místico, en consecuencia, establecen una dimensión que permiten recorrer las pistas de acuerdo con otra lógica y, en consecuencia, con una óptica diferente. Las visiones son las operaciones de prolepsis, las coordenadas para descifrar el sentido del texto, y, a la vez, el móvil, para decirlo en términos policiales; aquello que les posibilita a los personajes las adscripciones a los enunciados credógenos.

Cabe efectuar un paréntesis aquí: la palabra misterio deriva del griego y del latín, respectivamente. En su acepción original significa “iniciado”. Solo en la antigua Roma adquirió el sentido de cosa oculta, secreta. No obstante, ambas acepciones estaban emparentadas con el culto a los dioses. Un cruce dual con la palabra misterio nos posibilitaría vislumbrar que en *Santería Fátima* dispone de un culto: el Gauchito Gil, es una devota, una iniciada, y, además, en sus visiones se plantea lo oculto, lo que no se puede saber –pues esto también contribuye a la intriga de la saga-, el misterio de lo que vendrá. De hecho, en las visiones de Fátima habría, pese a todo lo “visto”, una grieta en la interpretación, y, por consiguiente, una posibilidad de virar el destino de las visiones, de cambiarlo. Justamente, al finalizar la novela, con una reinterpretación de la visión, se vuelve a abrir el juego narrativo. En esta dimensión –fronteriza- los enunciados credógenos funcionan como dispositivo social, como forma de vida, como posibilidad de interacción con el mundo.

Lo particular está dado aquí porque la visión de Fátima parte de la Fe. La fe en el Gauchito Gil. Justamente, la propia figura del Gauchito nos permitiría tentar algunas reflexiones. Sobre todo porque la historia/narración del Gauchito Gil es muy rica en matices. No hay certezas con respecto a las versiones narrativas o, por lo menos, no existen fuentes históricas “oficiales” que corroboren de manera precisa la información²¹⁵. La primera dimensión -la más evidente acaso- en la que se podría comenzar a despuntar algunas reflexiones acerca de la figura del Gauchito tiene que ver con una fecha *imprecisa* que oscila entre 1849 y 1870, un contexto histórico determinado: los gauchos y la brutal condena de persecución de la que fueron objeto en el siglo XIX (cuya “ópera” lo encontramos, lo sabemos, en el *Martín Fierro*) y la historia de ese “primer milagro” que sería la base de todos los que vendrían después. Desde luego, esta dimensión se complejiza por una serie de *relatos* que se fueron pasando de boca en boca, de generación en generación, cuyos flujos y reflujos configuran el denso entramado del culto y, por ende, de las creencias.

215 Existen múltiples estudios y trabajos audiovisuales pero la incertidumbre de una fecha exacta se mantiene en pie.

En las coordenadas de estos elementos, podría pensarse a la narración del Gauchito Gil desde la «gramática del mito», a condición de que señalemos que “Lejana o no, la mitología sólo puede tener fundamento histórico, pues el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la 'naturaleza' de las cosas” (Barthes, 2010:200). Sería la propia movilización histórica -el conflicto dialéctico de la historia, dice Marx- la que, de alguna manera, le otorga la argamasa a la narración del Gauchito Gil y esto socava el hecho de que las creencias son sólo, para decirlo filosóficamente, *entes* ideales, pues su incidencia en lo social opera de diversas maneras.

Ahora bien, este panorama se complejiza siempre y cuando no descuidemos “La falacia de una polifonía inverificable que se vuelve, a duras penas, cacofonía: un concierto de ruidos donde lo hegemónico permanece duramente inalterado” (Alabares, 2008:262). Es decir, que más allá del folclor, la cultura popular y la religiosidad nos posibilita reflexionar acerca de la exclusión, la marginalidad y el abuso del poder. De ahí la adscripción de las clases populares, de ahí también su inclusión en el desarrollo de la trama. Es decir, no se trata sólo de un dato anecdótico, sino que muestra la vinculación que podría existir entre la historia de Fátima y la de Antonio Gil. Ambos son perseguidos por poderes que los doblan en fuerza; ambos están acorralados, ambos “ven” más allá de lo inmediato.

En efecto, recordemos que la historia del Gauchito Gil está enclavada en un contexto histórico determinado en Payubre, en medio de la disputa entre Unitarios y Federales. No obstante aquello, es necesario constatar que a Antonio Gil se le aparece Ñadeyara, quien le dice que cese de pelear porque no se debe seguir derramando sangre entre hermanos. Lo cual lo convierte inevitablemente en un desertor. Se anuda, así, un hecho histórico determinado (la historia, una y otra vez repetida, de los perseguidos, de aquellos que por ostentar ideologías diferentes u oponerse al derramamiento de sangre ilícito, etc.), la mitología guaraní y el hecho milagroso. Esta revelación le llega, justamente, del misticismo cultural guaraní, con la presencia, nada trivial, de un indígena en la escena)²¹⁶.

Por otro lado, la inclusión del Gauchito en el tejido textual, nos lleva a repensar la zona de la posibilidad de ruptura con cierto orden hegemónico²¹⁷. Esto es, la cultura popular como esa arena de luchas por la representación. Desde esta perspectiva lo popular no sería sólo un canto de resistencia, sino que muchas veces, se metamorfosearía en complacencia, y, en otros casos, también en reapropiación, en formas de intervención que se articulan con el signo dominante.

216 “...una interrogación que no sólo registre el mapa intolerable de la miseria material de nuestras clases populares, sino también el mapa -que debiera ser igualmente de intolerable- de la aguda desigualdad simbólica. Una desigualdad hartamente compleja porque no designa -como lo hacía clásicamente- sólo el acceso a determinados bienes sino también las condiciones de producción de esos bienes; pero a la vez, más ampliamente, a las condiciones de producción de cualquier discurso básicamente, *el derecho a la voz*” (Alabarces, 2008:262-3).

217 Ahora bien, sigamos con la historia. Luego de la huida o la deserción Antonio Gil se convierte en una especie de “matrero” cuya particularidad es la de quitarle a los que más tienen para dárselo a los que menos poseen; se transforma, entonces, en una suerte de Robin Hood local. Aquí lo mitológico tiene algo de leyenda. De alguna manera atenta contra la desigualdad en la distribución de la riqueza como eje a través del cual la cultura popular establece un sistema de denuncia, de crítica y de resistencia. Esa marca de desigualdad social que pesa sobre las clases subalternas, sobre Antonio Gil como sobre todos los héroes de las clases populares.

Como si esto fuera poco, lo popular -esto ya lo había visto muy bien Bajtin- estaría atravesado por un cruce de elementos culturales muy heterogéneos, de manera que se ligan lo alto/bajo en un especie de “juego” de sentido que los cultos oficiales repelen. Esto nos llevaría, suponemos, a entrever esa pluralidad -en cuanto al sentido- de las culturas populares, es decir, esa mezcla difusa de las categorías genéricas, identitarias, discursivas, simbólicas, etc., las cuales, dicho de otro modo, son el caldo de cultivo de disputas en el campo social. Y esta operación es precisamente la que vemos en Oyola, puesto que su relación con el territorio marginal²¹⁸ está dado porque su propuesta estética parte de la búsqueda de releerla con otros formatos y productos culturales. La pregunta sería: ¿Qué pasa cuando a la secuencia villa-género policial le agregamos lo fantástico? ¿El rock and roll de los 90' puede contar tanto como la cumbia la sensación de vivir en el borde, fuera y al margen de todo? Estas discontinuidades plantean líneas fuga que trataremos de responder en el siguiente apartado²¹⁹.

6.3.2 La figura mítica

“Creo en todo lo que me dices, aunque sé que todo resultará de manera diferente.” (Henry Miller)

En líneas anteriores nos referíamos a la inclusión de la figura del Gauchito Gil en la trama. Ahora nos gustaría vislumbrar que esta relación con los enunciados credógenos se da de un modo diferente, peculiar, en Fabián Casas. Comencemos nuestro recorrido por las credibilidades con un extracto –un tanto extenso- del cuento “Los Lemmings”:

...y yo... contando por milésima vez el gran truco de Fantasio... “El tipo sacó a seis chicos del público, puso a tres de cada lado y les pidió que cuando él se dejara caer ellos lo sostuvieran”, dije. “¿Y?”, me preguntaron todos a coro. “El Gran

218 Recordemos que en el apartado con el cual abrimos este capítulo hemos trazado líneas de reflexión en torno a la marginalidad o al margen con el cual operan Fogwill, Casas y Oyola. Las peculiaridades de concepción que se vierten en posibilidades estéticas.

219 Esto remite a un concepto que ha estado muy en boga en el ámbito académico: la *hibridez*. No obstante, en el fondo, el concepto de hibridez, como bien lo dice Alabarces, liquida el campo de tensión, esto es, la condición *sine qua non* de las culturas populares. Con respecto al concepto mencionado conviene recordar que “celebró la metáfora y obtuvo la lucha: la hibridez se acercaría entonces a no ser otra cosa que la cobertura ideológica de la reterritorialización capitalista, fuera de la cual queda todo aquello que no sea subsumible a tal reterritorialización, y que pasa así a ocupar el lugar de lo subalterno con respecto a la nueva hegemonía. Si lo subalterno es lo excluido respecto de toda relación hegemónica, la hibridez resulta un concepto clave en el proceso mismo de naturalización de la exclusión” (Alabarces, 2008:264). Lo que no quiere decir, que en el cultivo al Gauchito no convivan elementos muy heterogéneos entre sí. Precisamente, para recorrer esta compleja inestabilidad Grignon y Passeron (cfr. 1991:57) hacen referencia a dos cuestiones clave: lo cultural y lo ideológico. Estos abordajes hacia la cultura popular se proponen como dos líneas de ruptura a concepciones estrechas, monológicas y clasificantes. Si se toma como punto de partida lo cultural, podríamos decir que partimos de un sistema culturoológico que prioriza la mirada sobre la cultura popular como un sistema *independiente*. Por un lado, como dicen estos autores, se efectúa, si se quiere, un movimiento de “justicia” al poner sobre el tapete el derecho de la cultura popular a disponer de su propio sistema simbólico. De hecho, una cultura, aún dominada, opera como cultura. Pero por otro lado, al aislar ese sistema cultural de otros sistemas, le niega el espacio de tensión en el campo social (Grignon-Passeron, 1991:57).

Fantasio dijo: “Ahora voy a pesar 100 kilos”... “¿Y?”, volvieron a repetir todos a coro. “Y los chicos no lo pudieron sostener”, dije. “El Gran Fantasio se paró, se acomodó el smoking y dijo: “ahora voy a pesar 70 kilos... ¡Y los chicos apenas lo pudieron sostener!”... Entonces volvió a pararse y dijo, muy lentamente: “ahora voy a pesar diez kilos... ¡Y los chicos lo hacían flamear!”. Nadie lo podía creer, era el gran truco. Y yo remataba con esto: “En la colonia de San Lorenzo me encontré con un chico que sostuvo una vez al Gran Fantasio en el truco. Le pregunté cual era el curro y él me dijo, “simplemente, de golpe, el hijo de puta no pesaba nada”. “¡Nooooo!” gritaban todos a coro (LLyO, 2010:18).

Antes de comenzar a delinear nuestro análisis conviene repetir que la estructura de los textos de Casas se configura en el espacio mitológico de Boedo y trabaja en dos dimensiones: los relatos que podrían ubicarse en la experiencia de la infancia y aquellos en los cuales, estos mismos personajes u otros, trazan una curvatura de la adultez. El mundo de la infancia, como dijimos, podría pensarse como aquel espacio en el que se reescriben, reinterpretan y se tuerce la *doxa* del mundo adulto. El mundo adulto, en cambio, es trágico. Todo se dobla, se rompe. Cada hombre adulto que transita por las calles de Boedo está atravesado por profundos silencios que lo llevan casi hasta el mutismo. Inclusive sólo son capaces de balbucear algunas respuestas lanzadas hacia un infinito impalpable; ellos son los engranajes de una *casi* existencia, de “una biología sin rumbo” (cfr. *Ocio*, 2011:11). Arrojadlos a los acontecimientos, movilizadlos por prestidigitadores a través de reglas que no llegan a comprender del todo; arrastrados, con ironía, por los hechos. Esto provoca, evidentemente, una mirada cínica hacia los acontecimientos y un mapa que se va delineando en la propia caída. Pero, sin embargo, su condición de desfasados de los sistemas les otorga una visión particular, de ahí el *satori* en “Asterix, el encargado”, por ejemplo.

Volvamos al párrafo antes citado. El mismo opera de manera dual. Por un lado, instauro un régimen de *creencia* propio de la infancia, en el cual se deshacen los parámetros para representar y pensar la realidad: la infancia plantea la confección de mundos posibles. Segundo, en este párrafo estaría cifrada su política estética: una creencia no en la realidad o en la realidad de la literatura, sino en lo que ésta podría realizar en sus márgenes. Una contestación, una apuesta ética que permite, en un intersticio, encontrar nuevos sentidos. “Eso me marcó [se refiere a la historia del Gran Fantasio]. Sentí que en algún lugar había una estafa, pero que era en realidad encantadora. Ese mismo poder de extrañeza encontré después en la literatura” (*Breves apuntes de autoayuda*, 2011:145).

Esto permite reconocer aquello que, a falta de una nomenclatura idónea, Casas denomina como al “voz extraña”; esa voz que puede sustraerse al ego y al eterno rumiar de la máquina mental²²⁰, y,

220 Aquí habría una reminiscencia de *Las enseñanzas de Don Juan*, de Carlos Castañeda: “Desde que nos levantamos

sobre todo, a los resortes retóricos que hacen que un texto sea impecable, políticamente correcto. Aquello que se logra con oficio y laboriosidad, con recursos retóricos, vale decir. A esto se opone la voz *extraña*, cuando ésta empieza a drenar sus intensidades semióticas la prosa pierde su brújula, el tejido social se convierte en un mundo extraño, bizarro.

De manera que esos textos que parecen tan redondos y buenos son en realidad falsos amigos. Así que los dejo de lado o los intervengo hasta que escapan a mi control y empiezan a drenar la Voz Extraña. Entonces los relatos o los poemas me empiezan a dar vergüenza ajena, incertidumbre y todas esas sensaciones con las que es más difícil convivir (*Breves apuntes de autoayuda*, 2011:143)²²¹.

En efecto, como señala De Ípola (1997:7), la creencia se sitúa a mitad de camino entre la certeza y la duda. En consecuencia postula un más allá sutil que se desprende del más acá palpable pero sin soltarlo del todo; una metafísica provisoria en todo caso. En ese *más acá* Casas insinúa esa posibilidad. A veces, no necesariamente tiene asideros con la realidad con la que se configura nuestro mundo, sin embargo, paradójicamente, esos mismos enunciados vuelven al mundo transformados, como un susurro extranjero para atravesar “todas esas sensaciones con las que es más difícil convivir”. Por otra parte, las narraciones en la pieza del Tano Fuzzaro, tienen que ver con cierto sentido compartido de pertenencia, con interacciones narrativas. En este sentido, es posible pensar a

...la creencia como confianza acordada es indisociable de la autoinclusión del enunciadador como miembro del colectivo. (...) Ese carácter indisociable del “creer” y del “ser miembro de” es el resultado más patente del funcionamiento de una lógica de la pertenencia (De Ípola, 1997:12)²²².

Por tanto, las dos lógicas, la que tiene que ver con una serie de razones ideológicas (por más rudimentarias que éstas sean) y la de pertenecer, formar parte de un grupo, son indisociables, se

hasta que nos dormimos, la máquina se pone en marcha y se activa nuestro diálogo interno. Ese diálogo construye el mundo en el que vivimos. Nos dice quiénes somos, qué cosas tenemos que conseguir y trata de que lo sigamos al pie de la letra. Quiere que seamos lo que todos esperan que seamos, y que nos reproduzcamos y listo. Una vez conseguido esto, nos abandona con las cuentas impagas y el matrimonio en el horno” (“La voz extraña” en *Breves apuntes de autoayuda*, 2011:142).

221 José Saramago en una entrevista televisiva dijo que es muy difícil, sino imposible, abreviar en el *cómo* de un escritor, es decir, *cómo* ha llegado a un determinado lugar del relato, *cómo* ha escogido un cierto camino y ha abandonado otros, o bien *cómo* ha diagramado tal cosa o tal otra. Desde luego, existen intencionalidades artísticas que determinan un texto, que nos permiten lanzarnos en encarnizamientos intelectuales y que pueden ser resultantes de líneas de análisis, no obstante, hay momentos en que el fluir del relato se desconecta de la razón estética, podríamos decir, ahí estaríamos discutiendo otra zona de interpretación. En palabras de Fabián Casas, del oficio, de saber hacer. Empieza a confluír en *otra* cosa. En síntesis, con-forman parte de un catálogo cuyo índice no figura en ningún libro. Cualquier escritor, más allá de sus logros artísticos, lo sabe. A esto nos referimos cuando hablamos de la potencialidad de interrelación y de pensamiento que posee un texto, el aspecto lúdico de correspondencias y concordancias como también de discontinuidades que niegan la inmovilidad e inmaculidad de todo texto.

222 De Ípola (1997:13) también nos advierte que, al contrario de lo que suele pensarse, se hace el recorrido inverso. Se va de la adscripción al contenido ideológico, esto es, de la participación a las razones de ésta.

ligan la una a la otra. En esta primera serie estaría esa doble apuesta de Casas: por una parte, líneas de fuga a las estructuras discretas del relato –cabe mencionar que esto no sólo se produce a través de los enunciados credógenos- y, por otra, en esa zona liminal en el que se desarrolla su proyección estética.

Para finalizar nuestro recorrido tentativo por las tres dimensiones credógenas propuestas, nos gustaría analizar la figura particular de Máximo Disfrute en el texto de Fabián Casas, pero desde otro lugar. Los enunciados acerca de Máximo están dotados de cierta densidad *credógena*, pues este personaje es una especie de guía y, por otro lado, un niño que ha vivido una infancia difícil. Esa combinación, la del líder y la del marginado de la institución familiar le otorgan ese carácter casi épico, como eje de la ruptura contra el orden (cfr., al respecto, *Los lemmings y otros*, p. 32-2). Como aquel que vive historias que nutren nuestro rutinario presente.

La figura de Máximo se agiganta a la distancia, su humanidad se torna mítica. La construcción de esa identidad no sólo se hace con testigos que han presenciado -o vivido- palmo a palmo las secuencias junto a Máximo, sino que, como la figura del narrador *marino mercante* que señalara Benjamin, Máximo es quien “viaja” y vuelve recargado de experiencias que contar; es aquel que puede narrar lo que sucede más allá de los horizontes habituales.

... tendrías que verlo, es un bosque pulenta, con ciervos y pájaros de todos los colores y caballos fosforescentes y lechuzas que hablan. ¡Era Máximo en todo su esplendor! (...)...te metés en él y parece interminable, es como si creciera a su antojo a medida que uno camina. Y agregó: con mi primo nos matamos de risa todo el tiempo. Agarramos a los perros y nos perdemos en el bosque y cocinamos algo por ahí. Es bien pulenta. Sentía una mezcla de celos y un extraño furor... (LLyO, 2010:32).

De manera que se articula lo hecho con aquello que escapa al espectro de visibilidad o de experimentación, ya que sólo puede ser *contado*. Su imagen se potencia, precisamente, por esa articulación entre lo contado y lo posible, que le otorga una radio de opacidad, de indeterminación, de hipérbole incluso, puesto que sus actos se traducen en lo que uno quisiera -de tener libertad- y no puede.

Sentimos, como Casas, que hay una “estafa” detrás de todo esto, pero es una estafa que requiere de nuestra complicidad, que nos solicita que aceptemos una suerte de contrato de veridicción. Un contrato que dice que detrás de todo esto está la vida, la verdadera vida, y que esta corre por otros canales. Ese *más allá posible*, ese a mitad de camino entre la certeza y lo no-visible provocan la cosmovisión de la otredad. Máximo narra para interrumpir la inercia de lo establecido. Tanto es así que cuando se produce un lapsus demasiado prolongado de ausencia, empiezan a circular rumores

de su presencia:

Y no lo puedo creer. Decían que estaba muerto, que cuando le fue a zarpar con Chamorro la bandera de San Lorenzo a la hinchada de Ferro lo habían púado mal. Decían que se había ido a Brasil a comer hongos y se había vuelto loco. Otros lo habían visto como Hare Krishna en Cuzco. Y hasta estuvo quien dijo que estaba preso en Caseros, por asalto a mano armada. Pero era él. Flaco, chupado, con un buzo azul que nunca se hubiera puesto. Y la periodista –una rubia pelotuda- le dice ¿te arrepentís de haber tomado droga? Y Máximo dice, con una voz finita desconocida para mí, sí, sí, me arrepiento. Y debajo de la pantalla, en letras grandes, ponen el nombre de la institución donde curan drogadictos. Y remarcan: una historia verídica... (LLyO, 2010:92-93).

Este párrafo dice muchas cosas. Tratemos de señalar sólo algunas. Máximo es uno y muchos a la vez (tal como lo plantea Bajtin en su estudio acerca de Dostoievsky o Luigi Pirandello en términos literarios con *El difunto Matías Pascal*): desde el chamán que se retira espiritualmente al robo a mano armada. Además es el correlato de vivencias narrativas, de posibilidades otras que a causa del trabajo, del tedio, de la rutina, de la comodidad, del miedo, no hemos podido *materializar*. Algunos, de ese “se dice que...” tiende a ser completamente inverosímiles, pero otros, en cambio, son aceptados por la comunidad de Boedo. Por ejemplo, la versión de Chumpitaz (cfr. , 2010:96), que lo ve en un tren que va hacia Claypole, con esa típica sonrisa de burla y su súbito desaparecimiento en el tren²²³.

En ese *se dice*²²⁴ se establece la dinámica de la creencia, de la “fe” en el relato. No obstante, esta creencia se erosiona, aunque no del todo, cuando lo ven en la tele, como representante de cupo de rehabilitados, padeciendo la moralina –en formato periodístico- de “una boluda profunda”. La imagen parece irreal, como desdibujada por el relato de los medios. Los medios paradójicamente dicen la “verdad” pero la hacen como simulacro, como dice De Certeau, como modalidad de “crear” la realidad. La voz irreal y la creencia en los relatos del pasado chocan hasta fracturarse. Ese otro Máximo, es, sin embargo, la realidad, pero sólo una especie de mueca, de ironía de esa realidad, ya que deja abierta una brecha de cuestionamiento de que “lo real” siempre está en otra parte. La creencia, pese a los hechos, no puede diluirse del todo. De algún lado, se espera, podría surgir otro Máximo.

223 Este párrafo tiene toda una alegoría construida sobre la noche del sur, casi un homenaje a esas orillas borgeanas en lo que todo se diluye.

224 “...yo pienso que, que sirve de soporte al discurso interior del sujeto cuando queremos exteriorizarlo, no es un <yo sé>, sino un <yo creo>. Cuando vemos que dicen que, fuente principal del saber comunicado, significa sólo la falta de certidumbre y de confianza, que nuestro saber sobre el mundo se basa fundamentalmente en los <se dice>...” (Greimas, 1989:133).

6.3.3 Creencias interactivas

*“-Lo lamento mucho, Fátima, esto no pasa por creerte o no. -
¡Todo en esta vida pasa por creer o no! ¡Por tener fe!”
(Oyola).*

Los enunciados credógenos, a los que hace referencia Emilio De Ípola en el texto al analizar los casos de la crotoxina y los procesos políticos de la década del '70, muestran puntos de continuidad/discontinuidad con los textos de Oyola y Casas. Para los casos que analiza De Ípola, la creencia no sólo operaba como una especie de cohesión grupal y como un conjunto de ideas, sino que también era el móvil que les posibilitaba actuar en el mundo. Esto también entrañaba, por otro lado, la flexibilización de éstas para adaptarse a las diversas disputas político-ideológicas en un determinado espacio social (cfr. De Ípola, 1997:86).

Esas creencias se torcían, sin romperse, hasta adaptarse a las nuevas situaciones que se presentaban y les permitía a los actores sociales intervinientes contestar, por medio de un agenciamiento, a otros sectores o grupos participantes en dicho espacio. Esto es más patente en el caso de la crotoxina, dado que las posibilidades de accionar, de dialogía, son (lo que es obvio) mayores que la de los presos políticos, los cuales están condenados a moverse en el rumor, el murmullo y la lectura entre líneas²²⁵.

En el caso de Casas no podría decirse que los enunciados credógenos –que si bien logran un cierto “cemento cultural”- sean o estén dispuestos para diseminar la acción. En la pieza del tano Fuzzaro, adobados con el Talasa (una especie de jarabe infantil que los dejaba somnolientos), las historias proliferan, se multiplican; el arte de narrar se desprende del tejido social, de la realidad que lo soporta, ingresa a ella de un modo oblicuo, la transforma, la rotura, para decir-le otra cosa. En efecto, si como dice Agamben, al referirse al pronombre en relación al nombre de Dios, que éste se despoja de sustancia, aquí también la creencia pierde asideros materiales a los cuales asirse. La creencia no es un correlativo de la acción, sino de la comunicación. Una comunicación aberrante, vale decir, pues se hace a la deriva, casi sobre el delirio, a mitad de camino entre lo hiperbólico y lo fantástico. Designa una existencia narrativa que ingresa por otros territorios discursivos a la realidad.

Análogamente, Máximo, sería portador de un relato que se desgaja de ese tejido duro de la cotidianidad, de la doxa, del orden hegemónico de la realidad. Aquí el creer adopta la modalidad de una forma de mirar el mundo, de posicionarse en el mundo, acaso más crítica que el anterior, pero, justamente porque relatan un accionar están orientados a la acción grupal, porque marcan todo

²²⁵ La paradoja que se da en el caso de los presos políticos es que la creencia en que la liberación provenía de un indulto típico.

lo que no podemos llegar a Ser. De hecho, las narraciones de Máximo no son sólo construcciones puramente discursivas sino que orientan una cierta acción grupal, cuando, por ejemplo, se enfrentan junto a Máximo a otra banda en una pelea callejera (“Boedo está donde estemos nosotros”).

La cosa cambia sutilmente cuando esta narración se da de lleno con el mensaje televisivo que lo encuentra como un re-habilitado, casi como un pálido reflejo de lo que fue. Ahora bien, como si fueran dos relatos opuestos complementarios los relatos de la imagen mítica de Máximo se cruzan con los de la televisión; la televisión lo aplana, lo deglute, lo devuelve al mundo “reactualizado”. Más allá de que habrían hechos materiales que no podrían negar esa visión, la creencia lo devuelve al otro mundo, pues sus relatos siguen operando, siguen pasándose de boca en boca, “en cada reunión” de la banda de Boedo. Las creencias en ese *otro* Máximo sigue diciendo, a viva voz, que es inaceptable la univocidad en el contar, que la vida sigue siendo un gran relato, que más allá del eterno rumiar del discurso televisivo otras historias siguen resquebrajando la hegemonía en el contar.

En Oyola, en cambio, la creencia en la adivinación se plantea como una suerte de movilización narrativa. A partir de la visión de Fátima se desencadena la historia, ya que habría, en la adivinación un nodo proteico que, por un lado, moviliza a la protagonista y, por otro, orienta las clave de lectura, las pistas cifradas, las coordenadas de lo que vendrá. Esta visión, como lo muestra Oyola al finalizar el relato, no es cerrada ni homogénea porque está sujeta a la interpretación, a la corrección, al deslizamiento de sentidos. De hecho, lo que Fátima ve en una primera instancia es su muerte; pero a esta muerte, lo que “no ve” sino al final de la novela, se le suma el robo de su hijo.

Para Peirce, la modificación no está en la creencia sino en la duda. En el estertor de una duda real que posibilita la inquietud, el cambio. Es decir:

La duda es un estado de inquietud e insatisfacción del que luchamos por liberarnos y pasar a un estado de creencia; mientras que este último es un estado de tranquilidad y satisfacción que no deseamos eludir o cambiar por una creencia en otra cosa. Al contrario, nos aferramos tenazmente no meramente a creer, sino precisamente a lo que creemos (Peirce, 1999:17).

Paradójicamente, para Oyola son las creencias las que proponen la movilización narrativa, pero, a la vez, como ya dijéramos con De Ípola, dispone de un punto en el que pueden ser corregidas, modificadas, recalibradas en otro orden de cosas. Duda y creencia son dos caras de la misma moneda, no es posible cortar una sin perder la otra. Si bien es cierto que nos aferramos a las creencias porque estas sostienen nuestro mundo –es lo que le pasa a Fátima: sin la fe, sin el poder de la fe, está perdida- tampoco es menos cierto que hay una duda constante en las creencias de Fátima, en los enunciados credógenos de la adivinación, pues siempre es factible que suceda otra

cosa.

Acaso, sin demasiados asideros y ejemplificaciones, podríamos pensar que el recorrido que esboza la literatura acerca de las creencias es el lugar en el cual cuestiona las cristalizaciones, las sobrecodificaciones, la hegemonía. Esto es, las verdades incuestionables, las interpretaciones monolíticas, el relato unívoco. Las creencias operan en el orden del reverso de la trama. Ya sea éste que se conciba a modo de “poderes extraterrenos” como de actividades en el orden de lo social. Las creencias siempre tiene un plus, una densidad y un desliz del sentido, casi como un sedimento que abre el juego hacia otras lides de interpretación.

6.4 ¿Quieren rock? Entre la música y el realismo

6.4.1 Sinfonías rockeras

“Un día se cortará el pelo/no creo que pueda dejar de protestar/anda volado hace un poco de base, pero no le va mal” (“Dos, cero, uno... Transas”, Charly García)

“Me gusta jugar contra Huracán y no contra esos equipos que ni se sabe si practican fútbol como, por ejemplo, Tiro Federal ¿Practican tiro y son de la federal? Lo que nos obliga, a veces, a ver un partido de viernes como, por ejemplo, San Lorenzo vs. Tiro Federal, un partido tan malo como un recital de Los Piojos” (Fabián Casas, Ensayos Bonsái)

El epígrafe con el cual abrimos este apartado nos ubica, con tono irónico, en un territorio de pasaje de una situación político social del rock a otra. Nos pone, asimismo, en la dinámica del cuestionamiento del credo del rockero, del movimiento que el mismo Charly formara parte (Semán-Vila, 2001:243). Dicho de otro modo: en las “transas” (en su doble acepción de *dealer* y de “acuerdo”) típicas de su mercado discográfico: “los que se venden”.

En este sentido, primero, podríamos pensar al rock como un campo inestable, orgánico, sujeto a diversas dinámicas sociales. Desde los pioneros, atravesando dos períodos que podrían considerarse estrechamente ligados: *dictadura/post-dictadura* hasta el *rock chabón* de los '90 habría, por ejemplo, una multiplicidad de circuitos sonoros, letrísticos y socioculturales que impregnan todo el movimiento (desde los objetos simbólicos que lo caracterizan hasta las prácticas: por ejemplo, el ingreso del baile como forma de expresión). Desde luego, cada universo del discurso y cada situación histórico-social surcan dicho campo estableciendo ciertas continuidades y discontinuidades. Siguiendo a Bourdieu podríamos decir que a medida que el campo se complejiza se cristalizan ciertas regularidades que devienen en rupturas, en reorganizaciones, en sedimentaciones y movilizaciones de sentido y, por ende, en prácticas alternativas. Todo esto dicho muy esquemáticamente, por cierto (paradojas de la contracultura, diría Barthes).

Segundo, también podríamos poner énfasis en una cadena sutil de mutaciones. De micro metamorfosis que mantienen filiaciones escondidas, ocultas, implícitas, no del todo evidentes. Líneas de fuga que anticipan o atisban lo que vendrá, que se deslizan de las rupturas esperables, francamente explicables, estadísticamente mensurables. En este territorio irregular, anamórfico, justamente, se encuentran las opacidades semióticas más interesantes para (re)pensar el realismo en relación con el rock. Las líneas político-éticas que se desplazan de las periodizaciones que las

contienen, que incluso podrían resignificarlas y mostrar situaciones enunciativas no sopesadas del todo por los músicos.

Como bien lo ha dicho Adrián Fanjul (2011:2): “Todo lo que se dice, escribe, o canta, también los temas de rock, guarda relaciones de alianza y de confrontación no siempre previsibles por su creador”. Por tanto, el camino de las interpretaciones de la letrística del rock no está sujeto al anclaje -única y definitivamente- de las periodizaciones. Al respecto, dice Fabián Casas: “Como todo gran artista [se refiere a Charly García], su música dice y hace cosas que, en definitiva, no le pertenecen. (...) Se viven épocas oscuras –estábamos creciendo con la Triple A y Videla- y la sensación de claustrofobia está en el disco [se refiere al disco *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*]” (*Ensayos Bonsái*, 2010:50). Si bien trabajaremos en una serie de constelaciones de la década del '90, creemos que esta segunda aproximación se podría materializar entre el cruce del rock y la literatura.

Explicitemos, antes que nada, nuestra propuesta de trabajo: trazaremos relaciones intertextuales e interdiscursivas entre el rock y la literatura. Por tanto, al vincular el subcampo del rock con el campo literario trabajaremos en los cruces que se producen entre el entramado narrativo de *Sacrificio*, de Oyola, y algunas canciones de la banda *Los Piojos*²²⁶. Hablamos, entonces, de un territorio fronterizo que nos permitiría, en otro orden de cosas, repensar una década tan problemática como plural en manifestaciones culturales alternativas: los '90 y, al mismo tiempo, revisitamos la noción de realismo que, en definitiva, es el hecho porque estamos aquí.

Decíamos, más arriba, que *el auge del neoliberalismo*, irrumpe con virulencia en los noventa, lo cual implica el repliegue del rol estatal y un *laissez faire* a escala mundial: las privatizaciones (de servicios, sobre todo), el desempleo, el vaciamiento de las instituciones estatales (que abarca organismos y gremios), el cese de financiamientos culturales y la aplicación de políticas educativas exógenas.

En ese contexto, en ese universo discursivo, más bien, el fenómeno que se da en esta década con respecto al rock es importante porque el mismo oficia como una especie de tamiz cultural que permite construir narrativamente identidades que se encuentran sistemáticamente excluidas, que padecen distintos procesos de marginación social (cfr. Semán-Vila, 2001: 222). Identidades colectivas que -muchas veces de manera violenta- configuran discursivamente un mundo a menudo *ambiguo* y *polivalente*. Un mundo que sigue –incluso con más insistencia- construyendo “ritualidad” por doquier y que no cesa de incorporar elementos semióticos que en otros períodos eran considerados ajenos al rock nacional. El rock de este período, al mismo tiempo nos posibilitaría pensar en ciertos espacios de densidad semiótica a través de los cuales se critica al poder hegemónico y se establecen formas/modos de ser/estar en el mundo, ya que se trata del “rock

²²⁶ El disco completo, en el cual están casi la totalidad de las canciones que recorreremos, puede escucharse íntegramente en el siguiente link: <http://www.youtube.com/watch?v=UAT7787RglA>

de quienes vieron gravemente heridas sus perspectivas de integración social” (Semán-Vila, 2001:225).

Siguiendo esta línea también deberíamos considerar que el consumo musical más que un mero entretenimiento es una práctica cultural, un “uso”, como sostienen Semán-Vila (cfr. 2001:227). Este “uso” se materializa tanto en el rock como en la literatura. No creemos, como De Napoli (cfr. Fanjul, 2011:31), que una vez que ha constituido su campo el rock puede prescindir de la literatura. Los vasos conectores que unen los productos culturales, desde nuestra perspectiva, serían proteicos, proliferarían, establecerían permanentemente vínculos/desvínculos, rupturas, traslaciones, traducciones, mediatizaciones, dialogismos. Vamos de la literatura al rock, pero también se podría hacer el recorrido inverso.

6.4.2 *Todo lo sólido se desvanece en el aire*

“Que se maten nomás, que se maten nomás/ en el Gran Buenos Aires /en la parte de atrás/ háganse su ghetto, quédense en su barrio/ y que no se ajuste el cinturón de Rosario/ (...)/ pongamos policías que se maten nomás /que se maten nomás”
(“Pistolas”, Los Piojos)

Si algo tiene la narrativa de Oyola es el desparpajo. Éste se traduce en diversas dimensiones narrativas superpuestas: el cine de clase “b”, el thriller y la violencia sanguinaria de Quentin Tarantino con las misteriosas narraciones del discurso místico: la adivinación, la hechicería, etc. y del acervo popular (el Supay, el Gauchito Gil, por ejemplo); el melodrama del típico culebrón mexicano con el policial negro y el género del horror; el rock con la cumbia y la música de la industria cultural y, en esta misma línea, el gag y el *suspense*.

Si bien en nuestro caso en particular analizaremos la articulación entre algunas canciones de *Los piojos* -especialmente del disco “Tercer Arco”- y la novela *Sacrificio*, cabe mencionar que el primer texto de la trilogía, *Santería*, ya pone en juego otros temas musicales del rock. Instantes previos a un tiroteo que dará un viraje radical a la situación en la que se encuentran los personajes suena “La balada del diablo y la muerte”, de La renga (ésta se transcribe íntegramente en el texto). “Waiting for 1989”, de Sumo, elabora una metareflexión del estado de cosas que les tocará enfrentar a los mismos²²⁷. Una red de vinculaciones sutiles, subrepticias, se entrecruzan para generar ese espacio conjetural, abductivo, de la historia narrada. Además, los dos libros antes mencionados tienen como epígrafe dos temas de Fabiana Cantilo: “Detectives” y “Un pasaje hasta ahí” de los discos

²²⁷ Es más: hay una ligación del reggae de Sumo con la vida de Luca Prodan y lo que está a punto de suceder en la trama de *Santería*.

Detectives y Golpes al vacío, respectivamente.

Por otra parte, convendría hacer una lectura aproximativa de la propuesta estética de *Los piojos*. Lo que primero llama la atención cuando escuchamos algún tema de la banda es su *hibridez* de estilos. Algo particular, como sabemos, en el rock nacional (cfr. Fanjul, 2000:6), pero también algo peculiar si pensamos a *Los piojos* en relación con otras líneas del rock chabón -"rollinga" o "rock stone"-²²⁸, puesto que el grupo opera en un desliz de las corrientes más duras de esta manifestación musical. Así, escuchamos un tango "Gris", un *hard* rock "Shup-shup". El *hit*²²⁹, "Verano del 92", por ejemplo, es una especie de murga; al son de los tambores se acompaña la letra que casi explícitamente habla de un encuentro festivo con la marihuana²³⁰. Tenemos, además, un blues "Taxi boy", un candombe "Atardecer", la balada típica "Todo pasa" con coro de hinchada de fútbol, entre otros.

En cuanto a temáticas que recorren las letras, están presentes elementos semióticos del rock de los noventa distribuidas en diferentes gradaciones de personajes, de atributos, de cosas, de dimensiones espacio temporales y de imaginarios sociales: la marihuana, la esquina, el alcohol ("¿Qué decís?": "Mamá dijo: hay un hechizo/ en ese río de sal/ pero vos no escuchaste (...) y el río se dejó tomar"), el presente perpetuo ("Don't say tomorrow"), Maradona, las armas, las prostitutas, el taxi-boy. Nodos que se erigen en la marginalidad de la industria cultural, desde luego, y de los ejes del pensamiento hegemónico de los 90 y, acaso desde ahí, establecen una política neocontestataria²³¹.

Más allá de esto, las dialogías que pensamos realizar entre el texto de Oyola y *Los Piojos* se desarrollan en dos escenarios: un colectivo y un espacio casi fantasmal, El sacrificio. Por ahora, esas referencias son suficientes. En el segundo umbral nos ocuparemos de los escenarios propiamente dichos.

Ahora bien: ¿qué van a hacer a El sacrificio Lorelei y Emouhon? Lorelei quiere realizar un hechizo que, supuestamente, salvará a Fátima de la Marabunta²³² y la hará a ella más poderosa. Por eso lleva 6 días sin dormir y en un saco de arpillera una lampalagua. Lorelei, en realidad, es una de las máximas enemigas de Fátima (la narradora-protagonista), junto con toda la villa de Jabuti (villa de brasileros, dicho sea de paso, y que significa "tortuga")²³³. Emouhon se lanza a la aventura,

228 Preferimos adoptar la nomenclatura propuesta por Semán-Vila, ya que ésta es mucho más amplia y permite nuclear propuestas heterogéneas e incluso antagónicas dentro de las que resuenan en la época.

229 Es de desatacar que, en la Argentina, la legitimación de la banda corre pareja a la apropiación de algunas canciones por algunas hinchadas de fútbol.

230 Peter Capusotto, el clásico del humor en la Televisión Pública de Argentina elabora una sátira, una parodia al rock. Cuestiona cada uno de sus clisés y poses. Justamente, la marihuana es uno de los tópicos.

231 El fraseo del cantante, Ciro Pertussi, es una huella interesante del cómo se desarrollan las letras. Una pronunciación, podríamos decir, "arrastrada", cerrada, muy ligada a la vocalización típica del dialecto "chabón" del conurbano porteño.

232 En *Santería*, las visiones de Fátima, a través de las lágrimas de las palomas presagian su muerte. A partir de esa epifanía comienzan una serie de vinculaciones con los posibles autores y, sobre todo, si es posible o no esquivar a la muerte. Aquí aparece Lucía Fernández, alias la Marabunta.

233 El rezo que los habitantes del Jabuti realizan cuando Fátima circula por los atestados pasillos de la villa: "A vibora Branca, senhora do Rei,/ o poder de cristo te aparta" es una especie de oración, un ensalmo, que, supuestamente, los

primero por lealtad hacia Fátima y su hijo próximo a nacer, “Veinticinco/diecisiete”; luego porque se siente atraído hacia Lorelei. El Emoushon es un adolescente dispuesto a actuar si la cosa se pone fulera. Como personaje reúne en sí mismo varias de las características de un pibe de barrio marginal.

Pistolas que se disparan solas

Caídos...todos desconocidos

Bastones que pegan sin razones

La muerte es una cuestión de suerte

(“Pistolas”, Los Piojos en *Sacrificio*, 2010:66-7)

Vale decir, tema musical que Emoushon canta y despierta las risas de Fátima y Aguirre, y que detrás de su tono festivo, como vemos, se vislumbra toda una problemática de clases sociales, y, sobre todo, de la juventud (cfr. Fanjul, 2011, “Bien joven, bien violenta”). Por eso, su actitud frente al mundo se concentra sobre/en el presente, el hoy, porque el futuro le está vedado o le pertenece a muy pocos. Emoushon es un personaje con *puro presente*.

Las reflexiones teóricas acerca de la posmodernidad no han dejado de resaltar el perpetuo estado del “vivir el hoy”²³⁴. No es casual, entonces, que la letrística del rock se exacerbe en torno a este “puro presente”. Pero el “presente” de Vox Dei, de tintes cuasi filosóficos, se hace añicos frente al “presente” del *rock chabón*. El presente es tan voluble que no alcanza a ser una zona para trazar reflexiones o a brindar respuestas sustantivas; su discursividad opera como una saliente violenta, polivalente y, hasta diríamos, balbuceante -tal como lo constata el clásico tema de Sumo “no sé lo que quiero pero lo quiero ya”-.

Lo que resuena en el ambiente es la muerte anónima, impune. Las pistolas se disparan sin que haya rostros o sujetos detrás de ellas. Son las pistolas de “los sin jeta” (“Maradó”, Los piojos), “los nadies” (Galeano), pero también de la policía y los matones de turno; los golpes remiten tanto a los golpes de la vida como a los enfrentamientos con la policía en los recitales, en las canchas de fútbol, en las salidas de los boliches, etcétera.

Por otra parte, el círculo familiar de Emoushon aparece ausente durante toda la novela y no se le conoce ocupación alguna o que esté realizando algún estudio. Junto con Danielín, en esta segunda parte en coma, se dedican a hacer algunas que otras cosas fuera de la ley y, por ahora, proteger a Fátima. Emoushon sintetiza, en este sentido, el posicionamiento sociocultural de un gran grupo de

protege. Es interesante, en este punto, mencionar la construcción narrativa que se teje en torno a Fátima debido a la situación en la que le tocó nacer. Fátima nace con la tez Blanca, su madre es mulata y el esposo de su madre también. Por ende Fátima es fruto de una infidelidad. Al nacer, es abandonada en los lindes del cordón ecológico para dejarla morir. Aquí es rescatada por Ña Chiquita, una vidente paraguaya que la adopta como su propia hija y la inicia en la actividad de la adivinación. Fátima, desde este punto de vista, está cerca al mito.

234 Cfr. autores como Gianni Vattimo en “Posmoderno: ¿una sociedad transparente?”; Lipovetsky en *La era del vacío*; Frederic Jameson en *Capitalismo tardío*, o Zigmud Bauman en *Modernidad líquida y Vida de consumo*, entre otros.

jóvenes de los noventa: sin escuela, sin trabajo, sin oportunidades de inserción social. Marginados que viven en una villa (denominación elegante para el *ghetto*), en este caso Puerto Apache²³⁵. Adolescentes del conurbano bonaerense desterritorializados del sistema, con *moratoria vital*²³⁶.

...una exclusión sin precedentes [opera en los noventa], ya que esos jóvenes biológicos también deben adquirir su identidad juvenil en el mercado, cuando el brutal aumento del desempleo y de la desigualdad social lo hace cada vez más difícil. ...en los medios se despliegan con abundancia intentos de delimitar parámetros que constituyen “lo joven” ...la juventud pasa a ser así, una categoría discriminante: los otros, los inadecuados, no son jóvenes: son marginales o simples delincuentes (Fanjul, 2011:21).

En efecto, como reza una de las letras de *Los Piojos*: “No hay carteles para saber cuál será tu sendero” (Esquina libertad). Sin embargo, las novelas *Santería* y *Sacrificio* entretejen un entramado por detrás del discurso hegemónico, ya que por todos sus medios humanizan al personaje, lo dotan de actitud, lo transforman en un eje clave alrededor del cual se configura el texto. Si el puro presente en la sociedad contemporánea, el individualismo y el consumo hacen mella en la humanización de los hombres, aquí, Emoushon trabaja sobre la ética del otro, del reconocimiento del otro y de lo otro. Emoushon mira siempre hacia *lo diferente*. Como marginal, justamente, al ubicarse en los lindes de los centros plantea una cosmovisión tal vez esperable, estadística y sociológicamente reconocible, pero siempre distinta. Esa cosmovisión establece una desterritorialización al anclaje que proponen los discursos hegemónicos (medios de comunicación) con respecto a los jóvenes, en tanto y en cuanto la problemática no está en la juventud únicamente, sino en los procesos sociales que subyacen a esa juventud. Emoushon es, históricamente, un personaje característico de los noventa pero también es su contraparte, su relectura.

6.4.3 Entre el rock, el horror y el policial

“Hay una guerra allá afuera y te estoy invitando...” (Gabo Ferro, Boca arriba)

“Yo canto para esa gente, porque también soy uno de ellos/

235 Esta estrategia es sumamente interesante porque Puerto Apache, una villa muy conocida de Buenos Aires se transforma en Puerto Apache y, en consecuencia, relata una situación características de las movilizaciones sociales de Latinoamérica. Puerto Apache, es un lugar imaginario que tiende a desaparecer por las presiones de los megapolijs y las multinacionales que quieren instalar Puerto Madero en ese lugar. Sobreimposición, desplazamientos, reterritorializaciones en las cuales las villas son empujadas de su lugar de origen por quienes detenta el poder económico y político.

236 El concepto de “moratoria vital”, propuesto por Urresti, implica que un proceso social no se cumple algunos jóvenes y esto, necesariamente los excluye del sistema. Jóvenes obligados a trabajar, por ejemplo. Asimismo, el problema sociológico para trabajar con la juventud, dice, es la comparación que se establece de ésta con anteriores generaciones (lo que le falta o le sobre con respecto a éstas, por ejemplo, la cultura del trabajo anterior a los noventa).

Ellos escriben las cosas y yo les pongo melodía y verso” (Sui Generis)

“El género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes.” (Borges)

El disco que escucha Emousson en su walkman es “Tercer arco” de *Los piojos*. Uno de los temas, “Shup-shup”, que lo canta a viva voz ni bien sube al ómnibus. El tema musical, se estructura en base a dos imágenes pensantes. Veamos:

“El tipo dice que es difícil, que lo duro va a pasar/ el tipo habla de futuro /y no tenés laburo y a él lo están por echar/ el tipo tiene gesto duro/ y bajo el escritorio un perfume singular/ la nena lo hace sin apuro/ y entre una cosa y otra es difícil gobernar/ Shup shup shuburu bla bla...” (*Los piojos*, “Shup-shup”)

Podríamos interpretar esta frase en dos líneas: la primera de ellas, podría subdividirse, a su vez, en dos lecturas posibles. Primero, hace referencia a una huella de la política laboral del neoliberalismo. Así, desarrolla todo un campo *postpopulista* del rock con respecto al ámbito laboral: el futuro es inexistente, puesto que no existe trabajo que pueda sostener ese imaginario. Si existe trabajo sus andariveles son tan endeble que no podríamos pensar en una continuidad²³⁷. Segundo, relea una problemática clásica del menemismo fundada en el lema “pizza con champagne”. Nunca, como en los '90, el poder en la República Argentina fue tan *obsceno*. Nunca hubo un regodeo tan grande con la espectacularidad, el lujo, el “cholulaje”.

En la otra línea, la obscenidad se pliega en/sobre lo sexual, las transas, lo corrompido del poder de turno. Sin embargo, quién ostenta el poder es una especie de monigote movido por hilos invisibles. Es una de las tantas piezas intercambiables de cuyas decisiones dependemos y cuyas decisiones ni siquiera le pertenecen (¿FMI?). El poder es omnipresente, no puede ser controlado desde un *panóptico*; está presente todo el tiempo y desde todos los lugares. Esa sensación de incertidumbre, de crisis, de otra realidad inalcanzable es una marca que, creemos, debería ser revisada en los textos culturales de los noventa.

En la próxima instantánea se recrea una situación en la que el deseo, la idea fija en lo sexual se ven obstruidas por normativas sociales, por reglas de comportamiento que impiden “lanzarse de una”, “ir de frente”. Todo lo contrario a una línea que ha recorrido el rock a lo largo de su historia y se ha matizado con diferentes orientaciones de sentido, una línea que, a veces dicotómicamente, señala una oposición o una diferencia hacia *lo otro*. Aquí, en cambio, sucede todo lo contrario, las ideas y

²³⁷ Si bien, se materializa una ruptura con determinados imaginarios populistas que tenían como fuente primordial la cultura del trabajo y generan “el silencio sistemático de la mayoría de las canciones del rock chabón en relación al mundo del trabajo se vuelve todo un dato en sí mismo” (Semán-Vila, 2001:225), creemos que este nodo es tratado, pero en sus pliegues, en su crítica: como vimos en el tema de *Los piojos* que trabajamos o, como puede verse en “Homero” de *Viejas locas*.

las palabras corren en sentido contrario, las palabras niegan al cuerpo y obturan el deseo. Se estructura, podríamos decir, sobre una imagen publicitaria que muestra y esconde; que insta el deseo de lo que no podemos tener. Pero, sin embargo, el baile ya no aparece exento de la escena del rock:

...a veces cantaba en voz alta algo de lo que venía escuchando en el walkman, golpeándose con las palmas de las manos, las piernas y cogoteando como pato al ritmo del:

-¡Shup! ¡Shup! ¡SHUBURU-RÚ! ¡BLA! BLA! ¡BLA! ¡Shup! ¡Shup! ¡SHUBURÚ-RÚ! ¡BLA! BLA! (*Sacrificio*, 2010:113).

Podríamos distinguir, entonces, las dos capas de sentido con las que juega Oyola: una estaría en la superficie y nos mostraría las posibles líneas del sentido del baile²³⁸ y, al mismo tiempo, casi como el murmullo de la crítica social, un sonido otro que empieza a oprimir lo “festivo”, a hacerlo denso, a mostrar en sus pliegues sus territorios más oscuros pese a que lo que vemos y lo que vivenciamos sea el baile en sí. Es decir, Oyola sólo nos muestra el estribillo de la canción, pero detrás, como un eco, se encuentra ese universo característico de los 90’, esa sensación de crisis, de exclusión, de marginalidad. El estribillo es sólo la punta del iceberg, diría Hemingway.

Otra situación análoga se produce cuando el Emoushon, como parte de una familia disfuncional, configurada sobre los acontecimientos trágicos acaecidos es invitado a la procesión al Gauchito Gil que se desarrolla en Curuzú-Cuatiá, Corrientes. Emoushon canta, en falsete, el tema “Tan solo” y baila con el “aleteo” clásico.

“Justo cuando yosito ya me hacía: ¡Oh! ¡Uoooh! Tan solo...

Estaba contento el Emoushon. Y cuando eso pasaba, el borrego se ponía a cantar.

Casi siempre algo de Los Piojos.

Aguirre igual se atajaba:

(...)

El Emoushon ya no lo escuchaba.

Se había copado mal y siguió la canción y su:

Sal-ta! La cueerrrrr-da/ se enreda y cae de boca...

Aguirre, como pudo, se cruzó de brazos y esperó que al pendejo se le pasara. Yo me tenté de risa y el Emoushon siguió su show como unas dos veces:

¡Sal-ta! / ¡La cuer-da/ se enreda y cae de boca...

¡Sal-ta! / ¡La cuer-da/ se enreda y cae de boca...

(*Sacrificio*, 2010:38-9)

238 De hecho: “...un discurso que oponía el rock a la música llamada 'comercial' y que implicaba un cuestionamiento de la mercantilización de la obra de arte y de la industria cultural en general. Como uno de los síntomas más curiosos de este cambio cultural puede señalarse la cuasi proscripción de todo lo que fuera baile, en donde danzar era sinónimo de frivolidad y lo que más se oponía a un rockero era justamente un 'bolichero'” (Fanjul, 2001: 237)

Mientras que Aguirre baja realismo en cada una de sus intervenciones -el realismo del sentido común, claro está- la juventud y la música son como muecas, como formas de torcer, sin romperla del todo, esa zona de peligro inminente. Lo interesante del juego que propone Oyola con los temas musicales es que su uso. Materialmente, marca el sentido festivo del tema, pero, detrás de todo eso evoca la cruda realidad del gobierno menemista y, desde luego, la que les toca en suerte a los personajes. Un péndulo que instauro un juego dialógico, una doble lectura que va surgiendo, amenazante, detrás de la primera: “Salta la cuerda/ se eleva y cae de boca”.

El gag, el baile, el humor son ambivalentes porque como el tema de “Verano del 92”: “te quiero ver/ te quiero contar/ lo mal que se vive lo bien que se está” pone en relación dos formas antagónicas, irreconciliables. El oxímoron es una huella de la cultura popular. “Lo mal que se vive/ lo bien que se está”. Es una forma de criticar al sistema, y, al mismo tiempo, una manera de negarlo. De esta suerte se trata de aplicarle una compresa endeble, una represa discursiva destinada a desbordarse en cualquier momento. La realidad se muestra y se oculta al mismo tiempo, se la ve pero se la deja para mañana, aunque el próximo día se presente más temible que nunca.

Aguirre, Fátima y Emoushon están huyendo de la Marabunta. Han perdido por el camino a Danielín, el sobrino de Fátima. Aguirre ha renunciado a la policía o lo renunciaron. La frase es polivalente y ambigua, como todo lo que recupera ciertas vertientes de la cultura popular: *amortaja* y *resucita* a la vez, crítica y celebra. Ese tono no deja de tener en cuenta lo transitorio de la estabilidad y de la fiesta, casi tanto como una de las tantas frases épicas de Henry Miller: “Bailemos todos, por última vez, una danza al borde del cráter. ¡Pero que sea una auténtica danza!”.

6.4.4 Escenarios lizos y estriados

Y esta danza se desarrolla, justamente, en dos espacios particulares: un colectivo que va hacia “El sacrificio” y “El sacrificio”, el lugar que le da nombre al libro y desde el cual surgen diversas opciones de conclusión de la saga y líneas de interpretación. Tenemos, entonces, un espacio cerrado, el micro, y un espacio abierto, las afueras de la provincia de Tucumán. Por ahora, estas referencias son suficientes para nuestros propósitos.

Retomaremos para este objetivo la noción de *escenario* propuesta por Maingueneau y la vincularemos con los conceptos de *lizo* y *estriado* planteadas por Deleuze-Guattari. Comencemos con Maingueneau. Para este autor, el escenario está dotado de una dialogía. Es decir, no tiene que ver exclusivamente con el *cronotopo* narrativo en el que se desarrolla la acción, sino también con la toma de postura que, a través de la narratividad, un determinado autor pone en juego en el campo

social. De esa manera, es posible articular “la obra con el mundo” (Maingueneau, 2001:123).

Como dice Maingueneau (2001:133-4), la *escenografía* es mucho más que un mero procedimiento, pues en ella pueden leerse las marcas de época, de la sociedad y del campo cultural en el que el autor inscribe su obra. Si bien la escritura se materializa en el campo literario, es éste el que le otorga su carácter pragmático, el que le permite, en definitiva, el empalme entre autor y público. Público cuyas lecturas, interpretaciones, y modalidades de acercarse al texto varían según las dinámicas socioculturales y los *horizontes de expectativas* que allí se dibujan (íbid., 2001:123).

Lo interesante del *escenario* propuesto por Oyola en *Sacrificio* sería la superposición del género policial y el del horror por un lado, y, por otro, la intervención de los personajes en la trama que transgrede cualquier tipo de “marco” genérico. Dos personajes marginales: Lorelei, una travestibruja, y una especie de “pibe chorro”, Emoushon (que ni en las peores circunstancias deja de escuchar el disco de Los piojos). En efecto, los personajes y la misión que quieren cumplir transforman, de raíz, los escenarios del género policial. Este último inclusive se dobla, sin romperse del todo, por el cruce con el género del horror. Lejos queda el policial y su relación con lo intelectual, lo abstracto²³⁹.

En ese cruce genérico podría leerse, también, la postura que adopta Oyola en el campo intelectual, cómo se posiciona para releer los noventa; para establecer, diríamos, una dinámica de lectura que crítica, pregunta, cuestiona e interpela. Esa «dinámica crítica» está atravesada por el “uso” que Oyola efectúa del rock. El rock a la vez que permite ciertas interacciones entre los personajes, que es una fuente permanente de un recurso humorístico, al mismo tiempo sería una manera otra de leer los noventa, de hacer resonar, como dijimos, las problemáticas sociales emergentes de esta década en cada línea del texto, y, además, una forma de mirarlo a través del prisma de las letras de Los Piojos.

En cuanto a las nociones de *liso* y *estriado* propuestas por Deleuze-Guattari, cabe mencionar que las mismas nos muestran diferentes gradaciones y combinaciones posibles. En un primer nivel se podría leer una oposición, una dicotomía si se quiere, entre liso y estriado que serviría para explicarlos. En un segundo nivel, en cambio, habría territorios de traducción, de pasaje, de combinatoria. Los espacios de liso y estriado, sólo existen gracias a sus combinaciones: “el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso” (Deleuze-Guattari, 2002:483).

Tratemos de explicar primero ese primer nivel mencionado más arriba. Lo «estriado» es un espacio marcado, delimitado, distribuido, organizado en torno a un centro del cual devienen posiciones y jerarquías. Lo «liso», en cambio, es un espacio no delimitado, no homogéneo, “es infinito por derecho, abierto o ilimitado en todas las direcciones; no tiene derecho ni revés, ni centro; no asigna

239 Cfr. Todorov, T.: “Tipología del relato policial” en AA. VV. *El juego de los cautos*. Comp. Daniel Link. El cuadernillo de los géneros. Bs. As., La Marca, pp. 55-74.

fijos y móviles, sitio que más bien distribuye una variación continua” (ibíd, 2002:485).

En cuanto a la distribución espacial, en lo *estriado* se va desde un punto a otro y todo el trayecto está justificado por una especie de carta de pase, los espacios se encuentran subordinados unos con otros. En el espacio *lizo*, en cambio, el trayecto es el que subordina a los puntos de ida o de parada, por consiguiente, “liso: es un espacio de afectos más que de propiedades” (ibíd., 2002:487).

En resumidas cuentas, tenemos un escenario con limitaciones básicas, el colectivo, por consiguiente, *estriado*, porque comporta estamentos de sobrecodificación y de regulaciones de acciones y movimientos. Leyes de proxémica que juegan casi permanentemente en la territorialidad de los sujetos que ocupan ese espacio.

Es en ese territorio, surcado por límites, en donde se producen una serie de articulaciones entre rock y literatura. Un espacio “cercado”, como sabemos, implica cierta restricción a los movimientos, regularidad de acciones y funciones en apariencia fijas: la distribución de los asientos, las normas de comportamiento, las limitaciones en cuanto lo que es posible y no es posible hacer o decir, las gestualidades, etc.. Todo un campo de lo no verbal que presiona, cierra, restringe; que habla sin ser dicho.

Es más, cuando la discusión se vuelve demasiado estridente un pasajero reprende a Emoushon y a Lorelei: “-CALLENSÉEEEE! –pegó otro grito alguien desde los asientos del fondo... (...) les dio vergüenza. Aunque no lo confesara ninguno de los dos. Los dos a la vez se deslizaron hasta apoyar sus colas en los bordes de los asientos” (*Sacrificio*, 2010: 114)-. Es el portavoz de la norma, pues no tiene rostro. Lorelei, por medio de una especie de “amenaza hechicera” lo pone en su sitio y continúan con lo suyo. El Emoushon, con su sinceridad a flor de piel, con la sonrisa cariada que le dedica -una escena que, por cierto, no deja de tener cierto aire de ternura- completa la imagen. Por tanto, por esa misma restricción –los roces (cuando se levanta Lorelei a “tratar” con el pasajero roza al Emoushon, que no se corre, adrede, y ese contacto le hace morderse los labios); los gestos, los acercamientos y los tonos de las voces y, desde luego, el rock como mecanismo discursivo privilegiado generan toda una proxémica y una cinésica de la seducción. Por eso mismo transforman un espacio *estriado* en un espacio *liso*; un espacio que desregula la normativa y empieza a abrirse en n dimensiones posibles, a correrse de su eje, a variar «continuamente».

El tema musical que abre paso a que se provoque la situación es “Farolito” –otro de los clásicos de la banda que sonó en cuanto emisora fue posible-. Tema que Emoushon baila y canta para Lorelei “-¿Qué estabas escuchando? (...) el borrego mostró la tapa del cassette. Tercer arco de Los piojos –Te gustan? -¿Cóooo-mo?” (*Sacrificio*, 2010:116)-. El tema musical antes mencionado deviene en mecanismo discursivo para decirle a Lorelei un par de cosas. A este decir se le suma el “baile rollinga” que aquí se desliza de su sentido característico y se transforma casi en un ritual de seducción. El tema dice así:

Porque ahora yo quiero ver
tus piernas nena tan fuertes
atrapándome en su red
llevándome para siempre
Dame un poquito de tu amor
para el corazón
dame un poquito por favor
que no viene mal (“Farolito”, Los piojos, en *Sacrificio*, 2010: 116).

El farolito de la ilusión remite a una ilusión efímera, inestable. Un goce momentáneo que no puede materializarse a caballo de una continuidad. Es la luz de los desahuciados, de los excluidos, de aquellos que sólo tienen *ese instante* para construir sobre la arena, diría Borges.

Dejemos ese espacio y pasemos al otro. Por otra parte, tenemos un espacio cuasi fantasmal, desértico, que participa de todos los clisés del horror. Un espacio en el que cualquier cosa puede pasar porque los límites entre lo real, lo imaginario, y lo fantástico son completamente difusos:

Lorelei, el Emoushon, Comanche y la bolsa de arpillera, cuando menos se lo esperaban, quedaron adentro de una nube. Toda la región estaba cubierta por niebla (...) dejó de hacer calor. Sintieron mucho frío. No como el del invierno. Pero sí un frío calándoles en el pecho. Calándoles en el alma (*Sacrificio*, 2010:133).

El sacrificio es una especie de purgatorio, un espacio intersticial en el cual circulan los muertos, el Supay y los que han hecho pactos con el diablo. Se siente un frío de una índole desconocida y está dotado además, de una niebla espesa que apenas deja ver. El espacio es *liso* por donde se lo mire: la niebla que no deja ver, las figuras fantasmales, los trayectos que realizan los personajes sujetos a la *variación continua* -no se sabe exactamente adónde hay que llegar-. Finalmente, se deciden a seguir a un niño con una remera del caballeros del zodiaco, es el Supay. Así, este espacio se vuelve estriado en los enfrentamientos. En los códigos que maneja Lorelei, en el hechizo que piensa realizar para cumplir un objetivo.

Más allá de esto, lo que nos interesa aquí es que el hechizo que inicia Lorelei coincide con la balacera en la que participa Emoushon. Justo cuando Lorelei está terminando el hechizo aparece un toro negro detrás del aljibe que “Tenía un a joroba que en realidad era un hormiguero. Sus cuernos eran de oro puro. Y el animal echaba fuego por las narices” (*Sacrificio*, 2010:142). Es esta una situación crucial, determinante, de vida o muerte, en la que Emoushon se enfrenta mano a mano con un demonio inclasificable. Entonces, a modo de rezo, recita la “Intro” del tema “Maradó”, de Los Piojos:

Dicen que escapó de un sueño

En casi su mejor gambeta
Que ni los sueños respeta
Tan lleno va de coraje
Sin demasiado ropaje
Y sin ninguna careta...
Dicen que se escapó este mozo
Del sueño de los sin jeta
Que a los poderosos reta
Y ataca a los más villanos
Sin más armas en la mano
Que un DIEZ en la camiseta (“Maradó” en *Sacrificio*, 2010:142).

Vayamos por partes. Primero, notamos que el rezo no va dirigido a ninguna deidad sino a la figura de Maradona, un dios carnal, humano, demasiado humano. Segundo, la oración es una canción del rock nacional: “Maradó”. ¿Cuáles son los canales para repensar esta metáfora que propone Oyola? Maradona suplanta a todas las deidades del panteón eclesiástico, pues acaso como el Gauchito Gil ha tenido vivencias que le han acercado a la de aquellos que viven la marginalidad a flor de piel. La figura de Maradona condensa una serie de nodos semióticos: la posibilidad de ascenso social, pero también del don y la caída (la pérdida de los seres queridos, la droga, etc.). Como dice Augé (1999:182):

Ciertas culturas llamadas sincréticas de América Latina son ejemplares de este pasaje del mito al relato y hasta al relato de actualidad. Vemos intervenir, en algunos de estos cultos, estratos diferentes de personajes: divinidades de la naturaleza, héroes históricos como Bolívar y vedettes de la vida pública. Este alejamiento del mito original se traduce en el hecho de que las figuras más antiguas del panteón no descienden más, no entregan más mensajes y que son las figuras más recientes, las más actuales, las que las sustituyen.

Es el cruce entre lo mitológico, lo religioso, lo cultural, lo deportivo, lo histórico, lo musical, etc. lo que genera el sincretismo, y muchas canciones de rock dan cuenta de ese collage. Tercero: ¿Por qué el *rock chabón*, justamente, se ha transformado en un ensalmo, en un nodo discursivo que posibilita la identificación del personaje con el rock? No hay una sola respuesta para esta pregunta y se presenta una complejidad semiótica que no resolveremos en esta ocasión. Podríamos, eso sí, tentar aproximaciones. En primer lugar, los sentidos mitológicos y espirituales que condensaba la religión sufrieron un largo proceso de desplazamiento hacia los productos de consumo, entre los productos de consumo de la industria cultural la figura de los ídolos ocupa un lugar fundamental. En segundo lugar, se trata de un rito. Todo ritual, en este caso el rock como ritual de los jóvenes, condensa una

forma de vida. Es a través de los rituales del rock en los cuales la juventud socializa y se materializan los intercambios tanto sociales como simbólicos. Es en esos ritos en los que se empieza a ser otro, a sumar experiencias (el sexo, la droga, los amigos, las peleas con la policía o entre bandas) que *desterritorializa* paulatinamente otras formas de apropiación simbólica y de matrices identitarias.

En cuarto lugar, se trata de una suerte de oración de las clases más golpeadas en la distribución de la riqueza. Como lenguaje ritual se encuentra enclavado en una situación particular: de vida o muerte. La oración de “los sin jeta” son aquellos que no tienen más utopía que el cuadrado de la cancha. “Sin ropaje ni careta” (elementos del rock surgieron, a través de la figura de Maradona, la franca honestidad, la verdad del cuerpo y de las palabras en oposición a las mentiras de los poderosos o de otros grupos sociales). De la misma manera Emousson se enfrenta con lo que se tiene, casi sin nada. Podemos decir, incluso, que el rock no ha dejado, desde sus albores (Sui Generis: “sin ropa hemos venido y nos iremos iguallll” -grita frenéticamente un himno de sui), de trabajar con ese tópico.

Por último, Maradona con el diez en la espalda y la camiseta argentina es un emblema nacional. La “argentinidad”, desde luego, presente en el rock –tanto es así que en ningún otro lugar se utiliza la nominación de “rock nacional” y Maradona representa ese imaginario social²⁴⁰ con creces. La nacionalidad está expresada en el rock, es tal vez por eso que muchas de las canciones de rock son rápidamente asimiladas y transformadas en cánticos de las hinchadas.

Dijo Charly en un recital: “Antes dije que el rock es como el fútbol, ahora ya no me parece. El fútbol es como el rock pero peor ahora. Ya no existe más. Racing se va al descenso... La gente se mata... Cuchillos. Están en democracia, ¿qué más quieren?”²⁴¹ De la alguna manera, la opinión de Charly ya prefiguraba lo que sería el *rock chabón* de los noventa. Un rock en el cual todo está indisolublemente unido con todo; un rock que se cruza con el fútbol en múltiples territorios semióticos. Es decir, no sólo los cuchillos y las pistolas de diverso calibre pueblan las canciones de rock, sino que la violencia es inherente al movimiento en sí mismo, ya que los enfrentamientos entre diferentes bandos y con la policía forman parte del ritual de cada fin de semana.

Al mismo tiempo, habría una identificación muy fuerte del rockero con el hincha de fútbol, en la medida en que la legitimación de algunas bandas de culto o el surgimiento hacia la masividad no está dada únicamente por los medios, sino también por la apropiación, es decir el uso de que de esos productos efectúan las hinchadas de fútbol y esto involucra, necesariamente, un lenguaje y, por ende, una cosmovisión del mundo con todos sus elementos correspondientes: las banderas (los trapos), los cánticos que emulan a una hinchada, el aguante –término plural que se ha trasladado hasta la política-, etc., conforman ese rito que se desarrolla orgánicamente alrededor del alcohol (el

240 El gol a los ingleses. Condensa dos imaginarios del “ser” argentino. Primero el engaño –el gol con la mano-, segundo una genialidad, un gol extraordinario en los anales del fútbol: Maradona contra un imperio. Se reactualiza también, en otro orden de cosas, la derrota en la Guerra de las Malvinas.

241 Charly García en Luna Park. Presentación del disco *Clics modernos*, 1983.

“escabio”) y las drogas, se enclava en el barrio y se teje en la marginalidad. En los noventa, queda claro, nada puede pensarse por separado, como si se tratase de compartimentos estancos. De alguna manera, tanto las letras y la música de *Los piojos* como el texto de Oyola, *Sacrificio*, nos muestran que las líneas divisorias se han vuelto lábiles, que las separaciones son difusas.

Los que hemos vivido nuestra adolescencia en los '90 la consideramos una época que ha dejado múltiples preguntas, laberintos interpretativos, respuestas esquizoides, en suma, una pluralidad de tópicos para repensar la sociedad contemporánea. Acaso sea por eso que hemos elegido un texto como el de Oyola y, tal vez, sean los noventa, el territorio semiótico al cual regresamos y regresaremos, una y otra vez, para pensar el aquí y ahora.

Seamos realistas, pidamos un final (A modo de cierre)

“La poesía... es política porque se resistió al reparto estéril de lo sensible. Es política precisamente porque, como el Gelman intimista de Cólera buey, no escribe sobre poesía combatiente, como era de esperar en un poeta guerrillero, así como en el mundo feliz de los capitalistas ordenados, se espera que el verdulero hable y piense cosas de verdulero. Cuando esto se desacomoda, surge lo político y no al revés.” (Casas)

“Pero hay otra definición en la que me reconozco plenamente, y es la imaginación como repertorio de lo potencial, de lo hubiera podido ser.” (Calvino)

“The times they are a-changin” (Bob dylan)

Los tiempos contemporáneos fluyen difusos. Nuestra *modernidad tardía/líquida* no ha hecho sino acabar, palmo a palmo, con todas nuestras certezas; de instaurar la *filosofía de la sospecha* en el seno mismo de todo andamiaje sociocultural y teórico del mundo. Si sentimos que *todo lo sólido se desvanece en el aire* y si el hombre parece una mónada cerrada sobre sí misma, es decir, una subjetividad casi pura orientada únicamente hacia su ego y reescrita sobre las superficies brillantes de los objetos de consumo casi no tenemos nada.

Creemos, por el contrario, que una de las respuestas del realismo contemporáneo sale de la zona limítrofe del registro confesional y de la mera documentabilidad etnográfica, para indagar *filosófica y políticamente* en territorios no sopesados ni estrictamente visibles por las pantallas. De este modo, el “acercamiento” al realismo sería una forma de quebrar el puro yo y empezar a pensar en el nosotros y en la visibilización y la inclusión de problemáticas sociales emergentes pero no desde su objetividad, sino de nuevas formas de percibir y sentir lo humano (Fogwill, Casas y Oyola, dan cuenta, claramente, de esta posición).

En este sentido, podemos decir que esta clave se encuentra cifrada en un determinado campo de acción: el «presente» y que el trabajo literario responde a la consigna clásica -el “fresco de época”- pero con nuevas y renovadas estrategias estilísticas. En efecto, Arthur Schopenhauer ha dicho en alguna oportunidad que nuestro mayor deber consiste en hacer del *presente* nuestro absoluto. Sin embargo, agregaba, el presente es algo muy fugaz, pasajero, por ende, no se puede pensar demasiado en serio en aquello que dura un instante y después se desvanece. Esa imposibilidad de darle un tono demasiado grave al *hoy* es otra de las claves de los textos realistas de las últimas décadas. Y desde luego surca de diferente modo los de Fogwill, Casas y Oyola. Ese guiño cómplice, ese gesto, esa forma de “hacer bardo” son directrices a través de las cuales se canalizan las preocupaciones contemporáneas por el sentido de la representación. Esta suerte de plataforma de

“lo que se conoce”, en definitiva, de lo que se “sabe”, pero que los medios retratan grotescamente y que la concepción realista de estos autores pone entre paréntesis y suspende la conclusividad y teje nuevos interrogantes acerca de lo real y, a la vez, se mantiene en un andarivel endeble entre lo trágico y lo cómico, desarrollándose a través de variantes melodramáticas (especialmente en Casas y Oyola). Esta forma de encarar los fenómenos sociales le quita gravedad al melodrama; lo cual no quiere decir, de ninguna manera, que habremos saldado cuentas con lo real.

Ahora bien, parece que está todo dicho si pensamos que el trabajo de estos autores sólo se trata de visibilizar, o de decir de otro modo lo que se conoce. Sería muy simple si así fuera. ¿Quién de nosotros tendría la valentía de mirar a lo real, en caso que se pudiera ver, a los ojos? Corremos el riesgo de que, como al ver a Medusa, quedemos petrificados frente a su abrumadora nitidez. Hay algo terrible, ominoso, en lo real; algo que casi nos obliga a cerrar los ojos o bien a observarlo diferidamente. De hecho, nada más frágil habría en el mundo que la aceptación, así, sin reservas, de lo real; que acaso subsiste a costa de nuestra tolerancia (Rosset, 2015:9). Pero ni bien comienza a volverse “duro”, a pesar, que ya empezamos a vislumbrar en el horizonte un cambio sutil en lo que vemos. Se trata, entonces, de una interrupción de la percepción, una negación, una manera de evadirlo. Persiste una zona intermedia entre el sí y el no (lo mismo puede decirse del hambre, la aceptamos pero no nos lanzamos desesperadamente a paliarla, convivimos con ella casi de manera naturalizada. Aquí hay otro problema filosófico diría Marx). He visto, he admitido pero persisto en mi comportamiento de pasividad, como si no hubiera visto nada.

Bauman (2011:247) denomina a esta percepción una “doble negación”. “He visto, he oído, pero que no se me pida nada más” (entre la pasividad, la crítica descarnada y la imposibilidad de modificar las condiciones preexistentes). Repitamos, como al pasar, el ejemplo que citábamos en apartados anteriores basándonos en el film de Harun Farocki. Este autor decía que para retratar la terrible guerra de Vietnam y la inclusión del napalm como estrategia de combate no podría hacerse directamente porque el espectador está acostumbrado a la violencia. Contar de un tono realista o demasiado realista el conflicto bélico implica invisibilizar la problemática. Por tanto, propone un relato diferido, una metáfora para pensar en su profunda conmoción.

Justamente, en este sentido, habría un punto interesante que los realismos contemporáneos ponen en cuestión. Se trata, creemos, de dos posibilidades. Primero, ninguno de los textos analizados en este trabajo responden al *morbo* típico de los *mass media* -o lo pornográfico como *fashion*, como le objetara Beatriz Sarlo a ciertas ficciones contemporáneas-. Muestran e invitan a mirar pero para tejer nuevos lazos filosóficos en torno a lo real (la justicia, el amor, el sexo, la amistad, etc.). En este orden de cosas, pensar lo real ya acarrea consigo una serie de dilemas paradójales: el mundo es terrible pero merece ser vivido; la realidad o los sistemas construidos por el hombre son trampas, laberintos, de los cuales salimos con nuevas trampas y nuevas estrategias a veces menos sutiles

(cfr. Fogwill en *La experiencia sensible*); al mundo es necesario narrarlo pero la herramienta con la que contamos es tan provisoria (el lenguaje) que sólo podemos proponer torsiones al orden mimético. Sería tanto una posición, un punto en la red social del lenguaje para tratar de leer el mapa del mundo como una cartografía para (re)conocerlo, como tantas otras, que podría llevarnos a callejones sin salida, a laberintos sin hilos de Ariadna. Entonces, al fin solos, con el Minotauro -como diría Marcelo Cohen- tenemos la posibilidad de hablar “responsablemente” de lo que queremos. En efecto, al decir de Barthes, el artista busca lo sensato en la misma paradoja. Lo real para la ficción contemporánea operaría sobre esa zona de “negación”. Redistribuye, de esta manera, nuevas gradaciones de luz; materializa con distintos matices lo que podría entrecruzarse entre el juego complejo de los cuerpos y sociedad.

Segundo, tal como lo atestigua la *mímesis III*, propuesta por Paul Ricœur, se trata de esa conexión entre texto y mundo por los procesos de actualización del lector en el mundo base. Es decir, más allá del texto en sí es una forma de reactualizar lo sensible, de actuar sobre lo real; de ser tocados por lo real. Por eso, puede decirse que hay algo *indicial* en todo lo real (Horne, 2011:23). También podría señalarse que reactualizamos lo real a través de una densa medianía semiótica de *postproducción* (el cómic, el policial, el melodrama), en consecuencia, no se trata de volver a la industria cultural, sino de salir de ella con “nuevos aires” (como Nafta Súper).

Por último, creemos importante señalar una zona de medianía, de contigüidad, de vecindad entre texto y mundo, decíamos más arriba. Siguiendo a Doležel no nos encaminamos a la búsqueda encarnizada de un particular ficcional en el mundo real, lo cual implica subordinación a lo real y sus normas, más bien pensamos nuestro trabajo como un “juego semiótico intermundos”. Esto es, desde la multiplicidad narrativa que nos muestra correlatos múltiples con la realidad. La realidad se enriquece, se complejiza, se torna bruma, opacidad. Si la noción de *mímesis*, desde nuestra perspectiva es dinámica, entonces, el arte es naturaleza en su devenir, en su transformación (cfr. Cordero, 2012:159). No sólo cambia la propia realidad sino que las estrategias discursivas para tejerla en escritura y la apuesta a conocerla y reencontrarnos con ellas en el lenguaje.

Para los realismos contemporáneos, siguiendo las premisas de sus predecesores, la literatura es una manera de *conocer -escribir es pensar*, dice Fogwill-. Una apuesta metodológica para indagar en lo real, aunque su encuentro sea “técnicamente” imposible. Como nos ha enseñado Peirce en su particular visión de los signos, la realidad se construye, reconstruye y deconstruye con cada *incidencia* social de los sujetos. Los modelos narrativos contemporáneos no se contentan con calcar o copiar, sino más bien la referencia al mundo es un proceso escritural abductivo, un tanteo, una forma de recrear lo real, en consecuencia, de hipotetizar acerca de la vida. Vemos, desde esta perspectiva, que en este dinamismo los signos permiten una reconfiguración permanente del tejido narrativo. Los signos literarios son dialécticamente materiales e inmateriales, sensibles y reales. En

efecto, siguiendo a Peirce, habría una suerte contigüidad entre texto y mundo, ya que vivimos en el universo de la semiosis. No un adentro y un afuera, no algo puramente psíquico ni exclusivamente material, sino una medianía semiótica en la cual los signos fluyen, conectan, punzan, atraviesan. Una suerte de espacio intersticial en la que las cosas devienen sensibles. No tenemos la capacidad para salir del universo de lo sensible, de estar arrojados al mundo más allá de lo sensible (cfr. Coccia, 2011:24), puesto que la única manera de negar la realidad o de mencionarla es a través de signos. Las cifras identitarias, las sensaciones, las percepciones, las lecturas atraviesan la densa membrana de los signos y abren el juego a ficciones que realizan variaciones, discontinuidades y nuevos tratamientos de lo real.

Por otra parte, volviendo a nuestro planteo anterior, estas reflexiones nos llevan a otro punto sustantivo de la literatura contemporánea: «lo político». El territorio político en el cual la literatura encarna, ejerce nuevas iluminaciones sobre lo cotidiano, marca las asimetrías del poder, se traza sobre un aparente manto de oscuridad, y propone, por tanto, formas dialógicas con la realidad. Los devenires estéticos nos increpan diciendo que en la densa membrana generada por los mass media se vuelve pertinente preguntarse por la realidad. La literatura es política, como dijo Rancière (2015:35), no porque posea una conexión directa con el referente político, sino más bien como un recorte, como una postura. La literatura es política porque dispone nuevas formas de ver los acontecimientos, nuevas maneras de percibir y de operar con lo sensible.

Esto tiene que ver con una particularidad de la novela realista. Pues no se trata por afirmar los orígenes del poder en la clase dominante, por el contrario marca la jerarquía del orden de la acción, lo cual implica que en “el descubrimiento de una capacidad inédita de los hombres y de las mujeres para acceder a formas de experiencias que entonces se les negaban” (Rancière, 2015:20) estarían las claves del desplazamiento discursivo de las novelas contemporáneas. En definitiva, nuevos aportes para la reconfiguración del reparto de lo sensible en la ficción; de ahora en más cualquiera puede experimentar cualquier sentimiento. Esto, anteriormente dicho, marca un punto sustancial en el realismo contemporáneo: asigna roles diferentes, resquebraja la identidad asignada a un punto fijo del tejido social, subvierten las percepciones del mundo (como Mariana y la particular forma de narrar, como Fátima y su don, como Verónica y su sexualidad) (cfr. Rancière, 2015:30). Esa es, creemos, otra de las claves de la literatura realista de las últimas décadas: asignar roles nuevos, desidentificar, sacarlos de órdenes de representación prescriptos (Nafta Súper o Máximo Disfrute; Mariana o Verónica o Fátima Martínez o Kuriaky).

A raíz de lo dicho, creemos conveniente realizar una suerte de sincretismo en torno a ocho propuestas para leer las ficciones contemporáneas. Ocho puntos que podrían cifrar el realismo actual en general y el de Fogwill, Casas y Oyola en particular.

1. «**Mirada y representación**». Graciela Speranza (2001:58) dice en un poderoso ensayo, “Magias parciales del realismo”, que el realismo podría establecerse a partir de una “invitación tácita a mirar”. En esa invitación estarían las coordenadas de toda una dinámica de operaciones estéticas. Desde luego, podríamos pensar que el “morbo” del *voyeur* podría leerse a partir de este principio, pero la invitación tiene que ver más bien escenarios y personajes que la realidad *mass mediática* invisibiliza, obtura, niega o hace implosionar espectacularmente.

Frente a esa ciudad que se impone y rediseña según la lógica del consumo y de los medios de comunicación, del lujo y el confort, pacificada, donde un cúmulo de ciudadanos sumisos se acercan “felices” a sus cubículos de trabajo y luego al centro comercial, las ficciones contemporáneas representan el margen, el barrio, la miseria, el hambre, la violencia, etcétera. Se trata, entonces, de invitar a mirar los bordes socioculturales. Dice Luz Horne (2011:31), justamente, que en todas las ficciones del presente hay una preocupación por elaborar “contenidos sociales” y que estos contenidos no tienen las características de la etnografía sino que tocan los diversos puntos de la corporalidad relacionada con el margen, la vejación y la decrepitud urbana sustentadas en variadas formas de exclusión social. En efecto, como decíamos en la introducción, todo texto artístico que aspire a ocuparse de la realidad indagaría dialécticamente la relación entre centro y periferia. Muchas veces, incluso, se trata de un realismo impregnado de lo *salvaje*, como si fuese el espacio de la calle²⁴² el lugar para desandar la madeja narrativa. Es cuando lo íntimo nos muestra, en carne viva, un contenido social, por ende es el pasaje de lo subjetivo a lo colectivo (Horne, 2011:158-159).

2. «**Trauma y realismo**». También debemos esta apreciación a Graciela Speranza que, vía Lacan, nos dice “imágenes referenciales y a la vez simuladas, afectivas y a la vez desafectadas, complacientes y a la vez críticas” (Speranza, 2001:60)²⁴³. Sin dudas, Speranza hace referencia a Lacan y la posibilidad de un “realismo traumático” (el trauma es un encuentro fallido con lo real) y, por otro lado, también a que los escritores contemporáneos son conscientes de la relación “traumática” entre la escritura y la realidad. Esta dialéctica que se produce va más allá del compromiso o de una literatura comprometida con el fin de (de)mostrar las problemáticas sociales emergentes (recordemos el punto anterior). Una literatura que ha renunciado a esa “misión”, pero que articula la referencia con el simulacro; la complacencia con el consumo y su voraz crítica; su

242 En efecto se abandonan los espacios del estereotipo, de un realismo costumbrista, aleccionador, didáctico-moralizante para empezar a indagar otras formas de abordar la realidad desde lo político (cfr. Horne, 2011:13).

243 “Deja ver por un momento la cara oculta del truco, pero no por eso se amana defensivamente en la distancia y en el metradiscurso. Sólo lo suficiente para dejar claro que ya no es posible confiar en “la ingenuidad de los relatos”, pero también señalar que es saludable no oponer mimesis y razón, y que conviene reunirlos en una constelación que cada una suple las deficiencias de la otra como quería el sutil Adorno” (Speranza, 2005:62).

pasión por el afecto y su ironía corrosiva sobre todo lo que tenga que ver con el afecto. Aquí, en este punto, desde nuestra perspectiva, estarían operando además de los objetos del mundo (las marcas, en Fogwill o los productos culturales en Casas) la imposibilidad de dar cuenta de lo real -sobre todo en *La experiencia sensible*- y el uso del formato melodramático. Esa especie de *juego de seducción y traición* que promete pero no cumple. En los casos de Fogwill, Casas y Oyola este movimiento pendular establece un vaivén entre lo mostrado, en bruto, y el afecto (cabe mencionar que entendemos el afecto en términos de Deleuze, como un flujo de intensidades semióticas entre los textos y el mundo).

3. «**Imagen y realismo**». Hay una apreciación de Luz Horne en *Literaturas reales* que nos parece apropiada. Dice esta autora que el uso de la imagen es sustancial a la noción de realismo, porque el realismo, desde su génesis, se configuró a partir de una síntesis entre la imagen y el discurso, entre lo visible y lo enunciable. Como dijimos anteriormente junto a Lotman, los escritores realistas se vieron en la necesidad de readaptar estrategias pictóricas al discurso literario. Dos regímenes de sentido que se traducen mutuamente gestando una particular forma de pensar el mundo. Nosotros, para releer esta problemática, partimos desde un concepto que Jacques Rancière desarrolla a partir del noción de «punctum» de Roland Barthes, la «imagen pensativa». Una *imagen pensativa* es para Rancière (2010:105) aquella que “no puede asignarse a la intención de quien la produce y que produce un efecto en quién lo recibe”. Aquí estaría la clave que, consecuentemente, desarrollamos en el apartado de la «alegoría». Se trata, entonces, de un intersticio entre lo pasivo y lo activo, un territorio indeterminado que produce la noción de una totalidad abierta. Creemos que los nuevos realismos llevan a delante una actividad sí, con la referencia, pero también más allá de una mera clasificación; eso los vuelve proteicos a la hora de poner en discusión miríadas acerca de la realidad. Es decir, el ejercicio alegórico que plantean Fogwill, Casas y Oyola nos muestra una totalidad que nos permite reencontrarnos con huellas inherentes al tejido de lo real (neoliberalismo y consumo; la pasión de cristo y el cómic o la infancia y el ocio, entre otros). Habría, en consecuencia, una profunda relación entre el realismo contemporáneo y las imágenes. El mundo de las imágenes, por ende, de lo sensible²⁴⁴.

244 Recordemos que frente a la interpretación del sentido común sustentada por los *mass media* se dice que la posmodernidad es el reino de la imagen. No obstante, para Serge Grusinsky, el uso de las imágenes en tanto configuraciones de realidades y de operaciones sobre la realidad no tienen su “ebullición” en la cultura contemporánea, sino que siempre el hombre ha sustentado todas sus movilizaciones socioculturales a partir de las imágenes. En la Edad Media, por ejemplo, las imágenes, sabemos, tenían un rol pedagógico. Se “aleccionaba” a una comunidad iletrada en los misterios del evangelio a través de la imagen-espectáculo. De hecho, el uso de las imágenes derivará en la conocida disputa entre iconoclastas e iconodólatras y culminará con la “apoteosis barroca”. En la conquista americana el uso de las imágenes tuvo un circuito profuso. Además de los móviles políticos y económicos el uso de las imágenes tenía un rol de suplir las distancias lingüísticas. Y, además, oficiaban como reconfiguración del imaginario social puesto que se trataba de reducir los dioses de los pueblos originarios a la materialidad y lo pagano, lo cual va a provocar la caída del aura y el poder de su representación relagándolos al mero valor de mercado. La correlación entre grafía e imagen. La historia de los vencedores (cfr. Grusinsky, 2011:85).

Además, la alegoría, según los apartados tratados es una suerte de *escritura*. En este sentido, encarna la movilidad metafórica y el doblez que remite siempre a otro lugar. En el caso de Oyola las diferentes disposiciones de imágenes alegóricas posibilitan, por un lado, el juego con el imaginario de la cultura de masas. Y, por otro, una lectura otra del género policial y, en este sentido, una forma de repensar la realidad que los medios tecnoperceptivos disponen. En Fogwill lo alegórico, sobre todo en *La experiencia sensible*, es un territorio que permite articular, en dos dimensiones, el pasado y el presente. En Casas, en cambio, el concepto de ocio y la infancia (de *Ocio y Los lemmings y otros*) sería lo que habilita a leer sus producciones como alegoría. Metáforas en movimiento, sentidos dobles que socavan, que cavan pozos llenos de sentido. La facultad *in-between* de lo alegórico se erige en permanente tensión entre la imagen y el discurso: introducción de la imagen en lo discursivo, suspensión/disrupción de lo narrativo y, a la vez, narratividad de la imagen.

A diferencia de la concepción de realismo de Lukács, la alegoría, entendida desde nuestro punto de vista, retoma un camino inverso. Es decir, para Lukács el realismo -de ciertos autores- sería el intento de captar desde lo particular, lo micro, con sus propias reglas, la *totalidad*; y esto le permite saldar cuentas y esquivar la pesada carga del registro directo del costumbrismo o del idealismo. Desde nuestro punto de vista, la alegoría es en sí misma una totalidad, una forma de abarcar un concepto, una hipótesis de trabajo (neoliberalismo, dictadura militar, cómic, ocio, etc.) y desde allí trazar un mapa para releer y resignificar el tejido social.

Este principio está relacionado con dos perspectivas que Ítalo Calvino (2010:82) desarrollara en sus póstumas conferencias: «exactitud» y «levedad». Calvino hace referencia a dos cuestiones: “Por una parte, la reducción de los acontecimientos contingentes a esquemas abstractos con los que se pueden efectuar operaciones y demostrar teoremas; y, por otra, el esfuerzo de las palabras por expresar con la mayor precisión posible el aspecto sensible de las cosas”. En Fogwill, Casas y Oyola, justamente, vemos ambas perspectivas -tal vez más en Fogwill-. La precisión en la descripción y el “concepto” sustentado en una lectura alegórica del presente.

Por otra parte, la levedad implica que más allá de la pesadez, de la crudeza del mundo base representado puede emerger lo sutil y lo delirante. Calvino relata la bella historia de Perseo y Medusa y nos cuenta que del monte Helicón surgió Pegaso, un caballo alado. En efecto, el doble juego entre piedra -o arrecife de coral- y vuelo hacia lo desconocido y esa relación dialéctica entre esquema o teorema e hipótesis acerca de lo real. Asimismo, la levedad implica, algo particular, esto es, “La fuerza de Perseo está siempre en un rechazo de la visión directa, pero no en un rechazo de la realidad del mundo de los monstruos en el que le ha tocado vivir, una realidad que lleva consigo, que asume como carga personal.” (Calvino, 2010:21). No se trata de ver directamente, buscando bolsones que luego serán traducidos en experiencias análogas, o sea representar hasta en sus

mínimos detalles lo visto. En el caso de de Oyola y el uso de los productos de la industria cultural o del rock vemos precisamente esa mirada diferida, leve, pero sin dejar de mirar nunca, la villa, la amistad, la muerte, la traición. Sería cambiar el enfoque; observar el mundo con otra lógica y otros procedimientos de indagación (cfr. Calvino, 2010:23).

4. «**Lo múltiple**». Umberto Eco, en sus conocidas “Apostillas al nombre de la rosa”, esboza un tratamiento acerca de la modernidad/posmodernidad que consideramos pertinente. Dice Eco (1986:71) que la modernidad vendría a representar la saturación de las formas, algo así como un estadio en el cual las normas de transgresión, de ruptura, de quiebre han llegado a su límite. Entre el romanticismo y arte abstracto, por ejemplo. La posmodernidad, en cambio, entiende más bien una crisis de esos acontecimientos, en tanto hibridiza, fragmenta, mezcla, etc., en disruptivos disloques, elementos estéticos. Así, por ejemplo, un determinado texto podría narrar un hecho de la vida cotidiana, matizado con secuencias del policial negro y basado en la teoría de la deconstrucción. La posmodernidad, según Eco, hace risible la noción de género.

Este punto remite a dos operaciones estéticas. Por un lado, el género es la ley del cruce (sobre todo en Oyola que mezcla tanto el policial con el melodrama y horror con realismo). En Casas es más implícito, tal vez sea un principio no tan formalizado como los anteriores, pero tiene su justificación intrínseca en toda su poética (cfr. “El jardín antifacista”). Se trata, creemos, del cruce y la articulación entre una secuencia narrativa y otra o, mejor dicho, entre diversas historias o constelaciones de vida entre sí estaría dado por los vínculos que se generan entre los personajes a causa de su deambular por la ciudad (cfr. Echeverría, 2011:289) -tal como lo atestigua la trama de *Vivir afuera*-

El personaje clave de la modernidad, según Benjamin, es el *flâneur*. Aquel que en medio del anonimato mira y no es mirado porque es disuelto en una heterogénea multitud. Un personaje que se pierde en la multitud y se pierde a sí mismo en su encuentro con la realidad. No obstante, hoy en día el tardo capitalismo parece poner en jaque a este tipo de deambular, porque prefigura todo tipo de encuentro y traza y reordena la experiencia en torno al consumo. Pese a que parece remitir a una experiencia perdida (o a su pobreza) este deambular en la calle cifra las coordenadas de *Vivir afuera* (Fogwill) y en los lados oscuros de la experimentación; en *Ocio* (Casas), y en *Santería/Sacrificio* (Oyola). De manera que los autores de nuestros corpus recrean polimorfos escenarios: la ciudad, el barrio o la villa. Tres territorios, tres dimensiones que nos dicen, permanentemente que vivir, es vivir afuera, en la calle y que ese vivir en el afuera sólo es posible en la multiplicidad. Si los personajes viven afuera es porque son “derivantes” en las venas de la ciudad y se encuentran y desencuentran en su seno. Tejen lazos de solidaridad comunitaria y hacen carne el hecho de estar en el mundo. El tejido narrativo es el tránsito a través del espacio.

Si pensamos, de hecho, a las construcciones narrativas como la *arena de luchas* por la interpretación de la realidad esa faz de la narración no podría dejar de ser considerada. Cómo, precisamente, esa ruptura del orden jerárquico en la representación no ha dejado de ensancharse y plantear dilemas éticos y estéticos a los autores contemporáneos. Esa “apertura” que constata Rancière a partir del advenimiento de la novela es una grieta, un cúmulo de voces que salen a la palestra para otorgarles nuevas texturas a lo real. Es el espacio dialógico en el que la literatura establece maneras otras de mirar y de dotar de visibilidad a ciertas problemáticas tanto ideológico/estéticas como sociales, con las cuales se *comprometen* las formas/modos de ver y representar el mundo. En este punto, creemos, las ficciones contemporáneas, intentan una respuesta con pensamientos no sistemáticos y centelleos discontinuos a la labor literaria. La palabra tal vez no sea otra cosa que una operación de multiplicación de lo real (Coccia, 2011:45); un tejido de lo múltiple y lo diverso que sustituye la unidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces y miradas sobre el mundo (cfr. Calvino, 2010:118).

5. «Realismo y neoliberalismo». Traemos a colación esta relación porque no es casual que parte del corpus seleccionado haga foco en los '90. Una época que ha dejado grietas, preguntas, y ha abierto la sociedad contemporánea en dos. En el presente, incluso, este debate no ha cesado. Primero, por la relación voraz con el consumo en la sociedad tardo capitalista que plantea dilemas económicos y de exclusión social y segundo por el modelo político hegemónico. Esto ya hace, de por sí, apetecible y celebra el ingreso de capas sociales a la literatura (la cumbia, el chat, el barrio). Un territorio estético en la que no se puede pensar sino a través de ciertas prácticas culturales: la esquina, la nada, el rock reiterativo y poco lírico, de dos o tres acordes, es lo que se astilla frente al consumo voraz y las cápsulas de los shoppings y *small market* que pululan en la ciudad. En este estado de la cuestión parece inconcebible pensar el realismo contemporáneo sin los noventa. Sin la huella indeleble que dejaron en el mapa cultural argentino.

6. «Lo cotidiano». Dice Nancy Fernández (2007:2) que “Algunos de estos libros [se refiere a ciertos textos literarios contemporáneos como los de Cucurto o López, etc.] sintonizan la frecuencia de su propio tiempo, ahí donde el presente muestra su condición inaugural insistiendo en la pertenencia de lo cotidiano”. En efecto, no hay ficción contemporánea que no se ocupe del pequeño mundo en el que con-vivimos, como los poemas de Casas -por ejemplo, “Sin llaves y a oscuras”- que parte de un hecho cotidiano para lograr un efecto metafísico. Las marcas de consumo, las distribuciones del tiempo y los espacios, las casas, los objetos que las pueblan, los deseos y las necesidades básicas (hasta los delirios melodramáticos, como los de Susi en *Vivir afuera*, por ejemplo). Es en lo cotidiano, lo íntimo, que se encuentran las miasmas de lo mismo o las rupturas

con el orden de la representación vigentes. Es ahí en donde empieza el periplo que ha de conectarse con otras vivencias y abrir mundos posibles. Como vimos en *Ocio* como paradigma del desgaje de lo real.

7. «La oralidad». Por un lado la oralidad reinscripta en los formatos de las redes sociales (el email, el chat o el facebook) tal como puede verse en Alejandro López. O bien, escribir como si hablaran en una charla cotidiana, de todos los días (como en todos los autores de nuestro corpus). En tanto que el discurso simula como si hablara desde una supuesta inflexión oral (Fernández, 2007:4).

Aunque el término costumbrismo aquí resulte discutible, tiene razón Sarlo cuando habla de etnografía; pero mejor aún, si partimos de las reflexiones de Michel De Certeau, la historia “que comienza al ras del suelo”. (...) Y en el proceso de reapropiación de la lengua y la retórica, hay un andar que afirma, sospecha, arriesga, miente, transgrede y respeta. En la “voz del lumpen, del bailanero, de la puta o del travesti, pesa menos lo verídico que lo verosímil... una singular etnografía, que, en todo caso, presta su atención menos al sistema que a las historias que en el proliferan (Fernández, 2007:8).

En Oyola y Casas esto es una marca típica de personajes (Mariana, Susi o Verónica -habría que pensar en qué sentido Fogwill pone el acento en ciertos personajes femeninos-. En Oyola, el travesti, la paraguaya, Emoushon, etc.). En Casas inclusive es más una inflexión del narrador.

8. «Lo fragmentario». Como dice Deleuze, la literatura tiende más bien a lo imperfecto, a lo inacabado. Es decir, se trata de un devenir, de una potencia. Es sabido que las ficciones contemporáneas no se postulan desde la totalidad o desde la clausura del sentido. Cada fragmento es parte del todo pero también una totalidad en sí mismo, independiente del resto, que puede leerse como si funcionase como una secuencia narrativa particular. Cualquier camino es factible, cualquier camino es todos los caminos y ninguno. Este punto se relaciona con el deambular por la ciudad del que hablaríamos más arriba. Esa deriva infinita por el mundo en el cual los sentidos se entretajan unos con otros sin una específica determinación. Recortes, estelas y derivas del reparto de lo sensible, centelleos. Queremos señalar, además, que el fragmento es una manera de tejer alegóricamente reflexiones en torno a lo real. Así microhistorias en *Los lemmings y otros*; algunos discursos que parecen marginales al devenir de la trama en *Kriptonita*; la diversidad de historias que no se completan en *Vivir afuera* e incluso, los mundos posibles que traza Verónica en *La experiencia sensible*, serían formas en el que los trazos podrían estar remitiendo permanentemente a la referencia, a lo real alejado del mero “detalle”, más bien como nuevas formas de reparto de lo sensible.

Para finalizar, dos cosas. Primero, es conveniente señalar que existe, en el mapa literario, una vastedad significativa de textos que podrían leerse desplegando las metodologías de lectura propuesta en la tesis. Propongo dos casos, que, en el futuro, me gustaría recorrer: Sergio Bizzio y Sergio Chefjec. La novela *Rabia y El aire* son ejemplos paradigmáticos de ese realismo que hace metatasis con el mundo y a la vez le otorga nuevas hipótesis para pensar lo real. ¿Lo real es la disolución? ¿Su dinámica está en lo que no podemos ver? ¿Lo real es lo que va carcomiendo, paso a paso, nuestra existencia rutinaria?

Segundo, los autores de nuestros corpus, creemos han logrado una concordancia entre coherencia emocional y estética, entre subjetividad y realidad exterior. Podemos volver una y otra vez a sus producciones y estar seguros de encontrar algo nuevo. Tenemos una propuesta, una mirada pero nunca una clave de ingreso. Los autores con los que hemos trabajado acertadamente nos muestran rasgos inherentes a problemáticas esenciales de la cultura contemporánea. Referencias concretas e implícitas a las vicisitudes de lo humano, a la angustia del hombre ante la (post)modernidad, a lo inhumano de los sistemas ideados por el hombre o todo el repertorio de problemas del Ser, la existencia y el destino palpitan en esa profunda meditación a veces pesimista, a veces desesperanzada, pero también maravillosa: la experiencia de existir.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus Literario:

- OYOLA, L. (2008): *Santería*. Buenos Aires, Negro Absoluto.
- OYOLA, L. (2010): *Sacrificio*. Buenos Aires, Negro Absoluto.
- OYOLA, L. (2012): *Kryptonita*. Buenos Aires, Mondadori.
- OYOLA, L. (2008): *Gólgota*. Madrid, Salto de Página.
- CASAS, F.: *Ocio/Veteranos del pánico*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2011.
- CASAS, F.: *Los Lemmings y los otros*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2010.
- FOGWILL, R. (1998): *Vivir afuera*. Buenos Aires, Sudamericana.
- FOGWILL, R. (2001): *La experiencia sensible*. Barcelona, Mondadori.

Bibliografía General

- AA. VV.: Barthes, R.: “El efecto de lo real”, Fischer, E.: “El problema de lo real en el arte moderno”, Jakobson, R.: “” en *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires, Quadrata, 2004.
- AA. VV.: Monsiváis, C.: “El melodrama: ‘no te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas’”; Colón, E.: Neotelevisión y melodrama. Las narrativas testimoniales. ; Barbero, J. M.: “El melodrama en televisión o los avatares de la identidad urbanizada”; Reguillo, R.. “Épica contra melodrama. Relatos de santos y demonios en el “anacronismo’ latinoamericano” en Herlinghaus, Herman (edit. Comp.) *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2002.*
- ADORNO, Th.-HORKHEIMER, (2007): *Dialéctica de la ilustración*. Madrid, Akal.
- AÍNSA, F. (2002): “Cap. I: Identidad y frontera. 2. La frontera como límite protector de diferencias o como zona de encuentro y transgresión” y “Cap. IV: Miradas desde la periferia. 2. Marginales, descolocados y excluidos” en *Del canon a la periferia (encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya)*. Montevideo, Trilce.
- AIRA, C. (2010): *El realismo*. Conferencia dictada en la cátedra Roberto Bolaño, Universidad Diego Portales, Chile.
- ALABARCES, P. (2008): “Culturas populares pos-hibridación: un poco de anti-canclinismo” en AA. VV.: *Participación y democracia en la sociedad de la información*. Buenos Aires, Prometeo.
- AMAR SÁNCHEZ, A. (2000): “I. Vínculos, usos y traiciones. La cuestión teórica” en *Juegos de seducción y traición*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- ANGENOT, M. (2012): *El discurso social*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- ARISTÓTELES (2003): *Poética*. Buenos Aires, Gradifco.
- AUERBACH, E. (2011): *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE.
- AUGÉ, M. (1999): “La vida como relato” en *La dinámica global local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*. R. Bayardo-M. Lacarriu (comp.) Buenos Aires, La crujía. Pp. 173-184.
- AUGÉ, M. (2000): *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- BAJTIN, M. (2002): *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BAJTIN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BARBERO, J. M. (1984): “Perder el 'objeto' para ganar el proceso” en *Revista Signo y pensamiento*, Vol. 3, N°5, 1984.
- BARBERO, J. M.: “Retos a la investigación en América Latina” en *Revista Comunicación y cultura (La comunicación masiva en el proceso político latinoamericano)*. N°9, México, 1990.
- BARTHES, R. (2009): *S/Z*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BARTHES, R. (2011): *El placer del texto/Lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BARTHES, R. (2003): *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires, Paidós.
- BARTHES, R. (1989): *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.
- BARTHES, R. (2010): “II. El mito hoy” en *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BAUMAN, Z. (2004): *Modernidad líquida*. Buenos Aires, FCE.
- BAUMAN, Z. (2011): *Vida de consumo*. Buenos Aires, FCE.
- BAUMAN, Z. (2011): *La sociedad sitiada*. Buenos Aires, FCE.
- BECKER, H. (2014): *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BENJAMIN, W. (2009): *Estética y política*. Buenos Aires, Las cuarenta.
- BENJAMIN, W. (1989): *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
- BERGMAN, M. (1989): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BRECHT, B.: “Apuntes sobre el estilo realista” versión web.
- BORÓN, A. (1999): “Pensamiento único y resignación política: los límites de una falsa coartada” en *Tiempos violentos. Neoliberalismos y desigualdad en América Latina*. Borón, Gambina y Minsburg (comp.). Buenos Aires, Eudeba.
- BORGES, J. L. (2005): “La postulación de la realidad” y “El arte narrativo y la magia” en *Obras completas*.
- BORGES, J.L (2005): “De las alegorías a las novelas” en *Obras Completas II*. Buenos Aires, Emecé: 129-132.
- BOURRIAUD, N. (2009): *Posproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte*

reprograma el mundo contemporáneo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

CALVINO, I. (2010): *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Madrid, Siruela.

CAMBLONG, A.: Título: *Arte de autor: FOGWILL*. U “Cultura y Literatura argentinas en la década del ‘90”.

CAMBLONG, A. (2014) *Habitar las fronteras...* Posadas, Editorial Universitaria.

CASAS, F. (2010): *Ensayos bonsái*. Buenos Aires, Emecé.

CASAS, F. (2011): *Breves apuntes de autoayuda*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

CASAS, F. (2013): *La supremacía de Tolstoi y otros ensayos*. Buenos Aires, Emecé.

CEBRELLI, A. y ARANCIBIA, V. (2008^a): [“Representaciones, temporalidad y memoria colectiva. Una propuesta para anclar el discurso informativo en la historia”](#) en *Trampas de la Comunicación y la Cultura*, 59, La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP; (2008b) [“Las tram\(p\)as de las representaciones. Apuntes para el análisis de las coberturas mediáticas de problemáticas referidas a pueblos originarios”](#) en *Actas de las XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación* Rosario: UNR. <http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2008Arponencia%20arancibia-cebrell%20ok.pdf>

CEBRELLI, A.-ARANCIBIA, V. (2005): *Representaciones sociales: modos de mirar y de hacer*. Salta, Universidad Nacional de Salta.

CHEFJEC, S. (2002): *Breves opiniones sobre relatos con imágenes*. Texto leído en: "The New Latin Americanism: Cultural Studies Beyond Borders" An international conference at the University of Manchester 21-22 June.

COCCIA, E. (2011): *La vida sensible*. Buenos Aires, Marea.

CORDERO, N. (2009): *La invención de la filosofía*. Buenos Aires, Biblos.

CORDERO, N. (2014): *La palpitación de la realidad*. Buenos Aires, Biblos.

COLLI, G. (2010): *El origen de la filosofía*. Buenos Aires, Tusquets.

COHEN, M. (2003): “Como si empezáramos de nuevo. Apuntes por un realismo inseguro” en *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*. Buenos Aires, Norma.

CONTRERAS, S.: Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea VI° Congreso Internacional *Orbis Tertius* de Teoría y Crítica Literaria, “Las Tradiciones críticas”, La Plata, mayo de 2006.

DALMARONI, M. (2002): *El imperio realista y sus destiempos* en *Anclajes*. Revista del instituto de Análisis semiótico del discurso. VI, 6, Parte II, Santa Rosa, pp. 441-468.

DE CERTEAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes del hacer I*. México, Universidad Iberoamericana.

DELEUZE, G. (2009): *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.

DELEUZE, G. (1991): “Los estratos o formaciones históricas: lo visible y lo enunciable (saber)” en

Foucault. México, Paidós.

DELEUZE, G.-GUATTARI, F (2002): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid, Pretextos.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1998): *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era.

DÍAZ, Claudio (2005): *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino 1965-1985*. Córdoba: Narvaja Editor.

DOLEZEL, L. (1997): “Mimesis y mundos posibles” en *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco: 69-94.

DE ÍPOLA E. (1997): *Las cosas del creer. Creencia, lazo social y comunidad política*. Buenos Aires: Ariel, 7-16 y 61-99.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993): *Introducción a la teoría literaria*. Madrid, Gredos.

DRUCAROFF, E. (2011): *Los prisioneros de la torre. Políticas, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

DRUCAROFF, E. (comp.) (2010): *Narrativas argentinas emergentes*. Buenos Aires, Interzona.

ECO, U. (1973): *Signo*. Barcelona, Taurus.

ECO, U. (1993): *Lector in fábula*. Madrid, Lumen.

ECO, U. (1999): “Símbolo y alegoría” en *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona, Lumen.

ECO, U. (1986): *Apostillas a El nombre de la rosa*. Buenos Aires, Lumen.

FANJUL, A. (2011): “Sobre cuartos y pertenencias. Desjuvenilizaciones en el rock de Argentina.” No prelo para libro em preparação por Pablo Vila (org.), Temple University Press.

FANJUL, A. (2010): “Tallado y demarcación. Letras adaptadas entre el rock de Brasil y de Argentina.” No prelo para Muslip, Eduardo (org.): *Passo de Guanxuma: cruces culturales argentino-brasileños*. Los Polvorines: Ed. Univ. de General Sarmiento.

FANJUL, A. (2009a): “Proximidad lingüística y memoria discursiva. Reflexiones alrededor de un caso.” Revista *Signo y Seña*, No. 20, Instituto de Lingüística, Universidad de Buenos Aires, pág. 183-205.

FANJUL, A. (2008): “Acúmulos e vazios da pesquisa sobre o rock da Argentina”.En: *Latin American Music Review*. , 29-2, fall-winter 2008. Univ. de Texas.

FEINMANN, J. P. (2013): *La filosofía y el barro de la historia*. Buenos Aires, Planeta.

FERNÁNDEZ, M. (1974): *Teorías (Obras completas III)*. Buenos Aires, Corregidor.

FERNÁNDEZ, N.: “Apuntes sobre narrativa y poesía hoy” en *El Interpretador – literatura, arte y pensamiento*. Número 32, diciembre 2007 (www.elinterpretador.net).

FERRO, R. (1998) *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*. Buenos Aires: Ed. Biblos, 85-122.

FOSTER, H. (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal.

FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1991.

FOUCAULT, M. (1992): *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets.

- GARCÍA, M. (2004): *Narración/semiosis/memoria*. Posadas, Editorial Universitaria.
- GARRAMUÑO, F. (2009): “Los restos de lo real” en Z, Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, PACC/UFRJ, Ano IV - Número 3, Río de Janeiro. (<http://www.pacc.ufrj.br/z/>).
- GINZBURG, C. (2010): *El hilo y las huellas*. Buenos Aires, FCE.
- GRAMUGLIO, M. T. (2011): “Prólogo” en Portantiero, C.: *Realismo y realidad en la literatura Argentina*. Buenos Aires, Eudeba.
- GRAMUGLIO, M. T.: (2002): “Prólogo” en *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 6*. JITRIK, N. (director) Buenos Aires, Emecé.
- GRUSINSKY, S.: *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade runner*. Buenos Aires, FCE, 2011.
- GRIGNON, C. -PASSERON J. C. (1991): “Alternancia y ambivalencia” y “Dominocentrismo y dominomorfismo” en *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- GRÜNER, E. (2005): *La cosa política o el acecho de lo Real*. Buenos Aires, Paidós.
- GRÜNER, E.: (2002): “Foucault: una política de la interpretación” en Foucault, M.: *Freud, Nietzsche, Marx*. Bogotá.
- HALL, S. (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo popular” en Publicado en SAMUEL, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona.
- HAUSSER, A. (1974): *Historia social del arte y de la literatura*. Tomos I y II. México, Guadarrama.
- HERNÁNDEZ, C.-GARZÓN, C.: “C. S. Peirce: realidad, verdad y el debate realismo-antirealismo” en II Jornadas Peirce en Argentina. Septiembre, 2006 <http://www.unav.es/gep/IIPeirceArgentinaHernandezGarzon.html>
- HORNE, L. (2011): *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- KOHAN, M. (2005): *Significación actual del realismo crítico*. BOLETIN/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.
- LAUSBERG, H. (1993): *Elementos de retórica literaria*. Madrid, Gredos.
- LE BRETON, D. (2007): *Antropología del cuerpo y de la modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- LÉVY, P. (1999): *¿Qué es lo virtual?* Barcelona, Paidós.
- LOTMAN, Y. (1996): *Semiosfera I y II*. Madrid, Frónesis Cátedra.
- LUKÁCS, G.(1964): *Problemas del realismo*. México, FCE.
- LUKÁCS, G. (1965): *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires, Siglo XX.

- LUKÁCS, G. (1984): *Significación actual del realismo crítico*. México, Era.
- LUDMER, J. (2010): *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- LUDMER, J.: “Literaturas posautónomas” en Z, Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, PACC/UFRJ, Ano IV - Número 1 - Dezembro 2007/Março 2008, Río de Janeiro. (<http://www.pacc.ufrj.br/z/>).
- MAINGENEAU, D. (2001): *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes.
- OLIVERAS, E. (2012): *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Emecé.
- PEIRCE, CH. (2013): *Obras completas tomo I y II*. México, FCE.
- PEIRCE, CH. (1988): “Algunas consecuencias de cuatro incapacidades” en *El hombre, un signo*. Madrid, Grijalbo.
- PEIRCE, CH. (1988) “La fijación de la creencia” “Cómo esclarecer nuestras ideas” en *El hombre un signo*. Barcelona: Ed. Crítica, 175-223.
- PIGLIA, R.: *Formas breves*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- PORTANTIERO, C. (2011): *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires, Eudeba.
- RANCIÈRE, J. (2015): *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires, Manantial.
- RANCIÈRE, J. (2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- RANCIÈRE, J. (2011): *El malestar de la estética*. Buenos Aires, Capital intelectual.
- REGILLO, R. (2007) *Formas de saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal* en Grimson, A. *Cultura y neoliberalismo* Bs. As.: CLACSO*.
- RICOEUR, P. (1983) *Texto, testimonio y narración*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- RICOEUR, P. (2004): *Tiempo y narración I (configuración del tiempo en el relato histórico)*. México, Siglo XXI.
- RICOEUR, P. (1996): “Sexto estudio. El sí y la identidad narrativa” en *Sí mismo como otro*. México, Siglo XXI Editores.
- ROMANO SUED, S.-ARÁN, P. (Ed.) (2005): *Los ´90. Otras indagaciones*. Córdoba: Epoké.
- ROLLE, C. (2006): *El barrio porteño de Boedo en la obra de Fabián Casas: un análisis desde Rumble Fish y Permanent Vacation*. *Revista de Letras y Artes Otra Parte* 8, otoño 2006: 20- 26.
- RORTY, R. (2010): *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.
- ROSSET, C (2004): *Lo real. Tratado de la idiotez*. Valencia, Pre-Textos.
- ROSSET, C. (2015): *Lo real y su doble*. Santiago de Chile, Hueders.
- SAITTA, S. (2006): *La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX*. *Revista Nuestra América*, N° 2.
- SARLO, B. (2014): *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- SARLO, B. (2007): *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- SARLO, B.: *Una modernidad periférica*. Buenos Aires.
- SEMÁN, P.- VILA, P. (2001): “Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal.” En: AA.VV.: *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: FLACSO-Eudeba.
- SCAVINO, D. (2010): *La filosofía actual*. Buenos Aires, Paidós.
- SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*. Versión PDF
- SINI, C. (1985): “I Peirce” en *Semiótica y filosofía*. Bs. As., Hachette.
- SONTAG, S. (2008): *la enfermedad y sus metáforas. El Sida y sus metáforas*. Barcelona, Debolsillo-Mondadori.
- SPERANZA, G. (2005): *Realismo idiota*. BOLETIN/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.
- SPERANZA, G. (2001): “Magias parciales del realismo” en *Revista Mil palabras: Nuevos realismos*. Buenos Aires, Número 2, 2001.
- SPERANZA, G. (2015): *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona, Anagrama.
- STOREY, J. (2002): “¿Qué es la cultura popular?” en *Teoría cultural y Cultura popular*. Barcelona, Octaedro, pp. 13-37.
- TERRANOVA, J. (2005): “Sobre los Lemmings y otros de Fabián Casas”. *Reseñas. El interpretador –literatura, arte y pensamiento-* 21, dic. 2005. <<http://www.elinterpretador.net>>.
- VATTIMO, G. (1989): *Posmoderno: ¿una sociedad transparente?* En *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós.
- VÁZQUEZ, E. (2009): *Fogwill: realismo y mala conciencia*. Buenos Aires, Circeto.
- VIRNO, P. (2003): *Gramática de la multitud*. Buenos Aires, Colihue.
- WILLIAMS, R. (2009): *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las cuarenta.
- ZIZEK, S. (2014): *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Entrevistas

- FIGUEREDO, M. (2014): “Un tigre harapiento en Posadas”. *Revista Le, Centro del conocimiento*, N° 12, Año 10.
- Gurreiro, L.: *Fogwill, la máquina de narrar*. En *Revista literaria Azul Arte*.
<http://revistaliterariaazularte.blogspot.com.ar/2011/02/leila-guerriero-maquina-fogwill.html>