

“El peronismo en la literatura argentina reciente (Juan Diego Incardona en la estela del peronismo clásico)”

Introducción

“La máquina significativa peronista opera mediante la producción de series de articulaciones narrativas y núcleos iconográficos que se repiten y perviven en el tiempo, a la vez que se transforman y adaptan para responder a coyunturas político-estatales específicas.”¹ (Nouzeilles)

El epígrafe advierte sobre “la máquina significativa peronista” que por más de medio siglo pervive en la cultura argentina con matices y modulaciones. Hoy, este movimiento, como observó Andrés Avellaneda hace veinte años atrás, “sigue siendo un espacio generador de lenguaje en la literatura argentina, interrumpiendo la línea inicial que arranca de la década del cuarenta para estipular ahora una nueva zona de pasaje entre lo literario y lo histórico” (1983:26). En la producción literaria actual, principalmente en textos posteriores al 2001, se observa una tendencia (Juan Diego Incardona, Santiago Llach, Alejandro Rubio, Carlos Gamarro, Alan Pauls, entre otros), que retoma la relación entre peronismo y literatura. El objeto crítico de nuestra investigación recorta la narrativa de Juan Diego Incardona (*Villa Celina* 2008, *El campito* 2009 y *Rock barrial* 2010) como parte relevante de esta nueva zona

¹ Nouzeilles, 2010:111.

de pasaje entre lo literario y lo histórico a la que alude Avellaneda, para proponer una lectura en clave intertextual, dentro de esa máquina significante, con algunos relatos de la literatura de las décadas del cuarenta y cincuenta, período que se corresponde con el peronismo clásico. Escogimos la obra de Juan Diego Incardona porque es la que más claramente vuelve al peronismo clásico en tanto régimen semiótico² y la que permite un conjunto de articulaciones con los textos canónicos del período, tanto con la literatura antiperonista (relatos de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar y Ezequiel Martínez Estrada),³ como con la filoperonista (en particular la novela *El juramento* de Luis Horacio Velázquez).

El peronismo, cuando irrumpió en el contexto de la Argentina de la posguerra, afectó la vida cultural en la medida en que significó una considerable alteración del ritmo de la movilidad social, acompañada de una fuerte migración interna. Debido tanto a su condición de movimiento de masas como a las políticas instrumentadas por Perón, fue interpretado por la clase media como una de las formas del fascismo. Esta representación del peronismo se proyectó en el campo literario; en el período que va desde 1945 hasta 1955 los miembros del campo cultural provenían mayormente de las clases media y alta, y en consecuencia la reacción fue sobre todo de rechazo ante lo que experimentaban como un sentimiento de invasión del escenario propio. Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Ezequiel Martínez Estrada, entre los referentes principales, se recortan como representantes de un grupo cohesivo a nivel social e ideológico que expresa este sentimiento en su producción literaria. Paralelamente, aunque con menor visibilidad y prestigio, existen los escritores vinculados al peronismo, entre quienes se

² Encontramos alusiones explícitas, sobre todo, en *El campito*: “Era 17 de octubre. Estábamos todos los vecinos de La Sudoeste en la fiesta por el Día de la Lealtad” (2009:12), “quienes me espiaban creían que yo era de la CGT, que estaría cumpliendo una misión importante para la señora” (2009:29), “¡Paredón, paredón, a todos los gorilas que no quieren a Perón!” (2009:61), “¡Este es el subsuelo de la Patria sublevado!” (2009:62), “que Santa Evita los acompañe” (2009:63), entre otros ejemplos.

³ Nos referimos, particularmente, a “La fiesta del monstruo” de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, “Casa tomada” y *El examen* de Julio Cortázar y “*Sábado de gloria*” de Ezequiel Martínez Estrada.

destaca Luis Horacio Velázquez, quien, junto a Miguel Ángel Speroni (el autor de *Las arenas*), inició la saga de la literatura peronista.⁴

A partir de la hipótesis general de que en la obra de Incardona el peronismo retorna a través de la construcción de un espacio geopolítico, la incorporación de lo popular, y la reaparición de un habla política, nos proponemos examinar los modos en que se reelaboran, en el contexto de su narrativa, la imagen del peronismo y el posicionamiento de escritor (que ya no se define en términos de oposición como fue el caso de los referentes de la tendencia hegemónica en el campo literario de los años cincuenta). El cruce entre las novelas de Incardona y la de Velázquez nos permite demostrar la hipótesis particular de que el trazado del territorio infantil se revela como una operación geopolítica, e interpretar la infancia en clave de edad de oro peronista. *Villa Celina* puede leerse como una novela de aprendizaje construida a partir de una serie de postales del conurbano bonaerense, articuladas, más que por una trama, por referencias geográficas que unen historias sobre la cotidianeidad de la vida en un barrio. *Rock barrial*, asimismo, retoma la narración de la infancia y la adolescencia en el barrio y termina evocando un tópico común de la literatura en relación con el peronismo, como es el de invasión, al situar la narración en el contexto del estallido social de diciembre de 2001 (a través de la toma del centro de la capital por parte de un grupo de jóvenes del conurbano). Estas dos novelas pueden cruzarse con *El juramento* de Velázquez, escritor nacionalista de extracción proletaria, ya que también construye, en un relato de aventuras enmarcado, la infancia en un barrio periférico como motivo político territorial. Mientras un grupo de hombres viajan en un barco sobre el Paraná en busca de una expedición capturada por indios salvajes, el narrador recuerda su infancia y adolescencia hasta el momento en que ingresa a la universidad donde la juventud forjista, levantando consignas antiimperialistas, se acerca a los sectores populares en pos de la revolución nacional, situación que desemboca en el 17 de octubre de 1945 con la

⁴ Cfr. Borello, 1991.

descripción de las masas movilizadas hacia la Plaza de Mayo. Nos parece importante traer a colación esta novela, ya que su autor se destacó dentro de la narrativa peronista del momento y, según Ernesto Goldar, es quien apunta “con claridad la continuación histórica de los grandes movimientos populares del siglo que se suceden en ciclos ascendentes de apogeo y derrota” (1973:178).

En *El campito*, Incardona narra las aventuras de un linyera peronista a través de un relato enmarcado y, al tiempo que pone en escena toda una serie de acontecimientos maravillosos, recupera pero para invertir el tópico de invasión, a través del relato de la defensa de La Matanza por parte del “pueblo” peronista ante un ataque de la “oligarquía” desde la capital federal, desplegando a partir de esta oposición el punto de partida original de las restantes dicotomías del peronismo clásico (Pueblo vs Antipueblo, Patria vs Antipatria, Peronistas vs Antiperonistas).⁵ La inclusión de esta novela al corpus de análisis responde al interés que adquiere en relación a la hipótesis de la zona geográfica con resonancias políticas que construye Incardona en todos sus textos, y la de *Rock barrial* nos sirve para analizar el uso del tópico de invasión (un denominador común entre los autores del período clásico, tanto filo como antiperonistas) y la consecuente irrupción de la violencia política. Más precisamente, en esta última nos interesa la referencia cronológica (“diciembre de 2001”) con que se abre el capítulo “Ampere”, porque a través de ella se explicita, o mejor se pone en evidencia más claramente un trasfondo político, a partir del cual podemos leer un contrapunto entre la “invasión” del 45 y la de diciembre de 2001. La Plaza de Mayo de principios del nuevo siglo, que se lee en las páginas de Incardona, puede interpretarse en relación con el imaginario peronista como la contraimagen de la del 45, en tanto escenario de la violencia política que surge como reacción ante las consecuencias más extremas del sistema neoliberal, que a lo largo

⁵ Véase Svampa, 230.

de más de una década impuso la precarización laboral, el repliegue del Estado y una fuerte crisis económica que impactó sobre todo en la clase media y los sectores populares.

Ambos cruces, los que se producen entre las novelas de Incardona y la literatura peronista, por un lado, y la antiperonista, por el otro, enfatizan una cuestión que será un eje estructural en nuestra investigación: la construcción política del territorio, la cual parte de una concepción binaria de oposiciones duales (en este caso, centro-periferia) que, siguiendo la línea de Deleuze-Guattari, caracteriza la segmentación del cuerpo social.⁶ De esta manera, intentaremos decodificar una cartografía geopolítica donde se construye políticamente, en primera instancia, el conurbano como territorio, a través de parámetros espaciales y lingüísticos determinados. La construcción política del territorio viene acompañada de la construcción de una lengua que se diferencia de los modos discursivos del centro. El registro que pertenece al territorio que Incardona construye con su literatura hace referencia a un espectro recortado del cuerpo social que permite pensar sus novelas (sobre todo *Villa Celina* y *Rock barrial*) a la luz de algunas de las características del concepto de *literatura menor* propuesto por Deleuze y Guattari. Nuestra lectura, desde diferentes ángulos, girará en relación con lo territorial ligado a la construcción de una identidad cultural; consecuentemente en línea con la iniciativa de Jens Andermann en su arqueología literaria del espacio argentino, entendemos lo territorial como “el nivel donde se fijan las condiciones de posibilidad que viabilizan la producción y convencionalización de determinados discursos identitarios” (2000:17). Intentaremos leer la territorialidad como “un artefacto producido en el discurso” (Andermann, 2000:17), y en este sentido nos parece importante el concepto de *tropografía*, que refiere no a los espacios sino a sus representaciones, lo que podríamos llamar el espacio semiotizado, las imaginaciones y memorias convencionalizadas en tropos: “no hay sino espacios de la representación, espacios significantes, porque no podemos imaginar un espacio

⁶ Para Deleuze y Guattari: “Lo propio de las sociedades modernas, o más bien de Estado es la utilización de máquinas duales que funcionan como tales, que proceden simultáneamente por relaciones biunívocas, y sucesivamente por opciones binarizadas” (1994:214).

sin inscribirle límites, alegorizarlo” (Andermann, 2000:18).⁷ En términos de De Certeau, este espacio semiotizado puede resumirse en el concepto de “espacio” a secas (que se opone al de “lugar”): la oposición entre “lugar” y “espacio”, según este autor, en los relatos remite “a dos tipos de determinaciones: una, por medio de los objetos que podrían finalmente reducirse al *estar ahí* de un muerto, ley de un ‘lugar’(...); (y) otra, por medio de *operaciones* que, atribuidas a una piedra, a un árbol, a un ser humano, especifican ‘espacios’ mediante las acciones de *sujetos* históricos (un movimiento siempre parece condicionar la producción de un espacio y asociarlo con una historia)” (2000:130).⁸ En este sentido, intentaremos leer las novelas de Incardona como una manifestación particular de un territorio específico, en qué medida y en qué forma la construcción literaria que realiza termina siendo una operación política.

⁷ Andermann distingue este concepto del de “topografía”: “una topografía es un mapa del territorio nacional; una tropografía, del espíritu de la nacionalidad” (2000:18).

⁸ Se trata de entender que “el espacio es existencial y la existencia es espacial” y que “hay tantos espacios como experiencias espaciales distintas”, como plantea De Certeau siguiendo la línea de Merleau-Ponty, quien distingue el “espacio geométrico” del “espacio antropológico” (equivalentes al lugar y al espacio de De Certeau). “Los relatos”, según el último, “efectúan pues un trabajo que, incesantemente, transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares” (De Certeau, 2000:130). Cfr. Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, Tel, 1976.

1. Primera parte: la construcción política del territorio

1.1 “El salvaje territorio de la infancia”

“La infancia que determina las prácticas del espacio desarrolla en seguida sus efectos, prolifera, inunda los espacios privados y públicos, deshace sus superficies legibles, y crea en la ciudad planificada una ciudad ‘metafórica’” (De Certeau)

La infancia, como se sabe, tuvo un lugar central en las políticas sociales llevadas adelante por los dos primeros gobiernos de Perón, los cuales hicieron de la niñez un anclaje imaginario de la comunidad integrada peronista y un disparador del afecto político,⁹ lo que Nouzeilles llama, siguiendo la línea de Donna Guy, un “nuevo patriarcado” que coloca a la niñez en un espacio superior por encima de las diferencias de clase.¹⁰ De ahí que se la pueda proponer como campo de sentido articulador de la experiencia peronista;¹¹ en este sentido, afirma Nouzeilles: “el archivo iconográfico y textual peronista que ese aparato de comunicación genera y pone en circulación, construye una ficción estatal que adopta la forma de una novela familiar en la que Perón y Eva desempeñan el papel de padre y madre sustitutos” (2007:116). Susana Rosano, por su parte, siguiendo esta misma línea afirma:

...esta construcción de Eva como Estado maternal permite leer un componente utópico, en uno de los sentidos que Jacques Rancière le da a la utopía: como el de la configuración de un buen lugar, de una división no polémica del universo sensible, donde lo que se hace, lo que se ve y lo que se dice se ajustan perfectamente (2003: 246-247).

En consonancia con la ficción estatal, Velázquez trabaja en *El juramento* la ficcionalización de la infancia a través de la recreación de la vida en un barrio periférico (a partir de los juegos, las travesuras, la barra de amigos y la calle).¹² En la novela, mediante la

⁹ Cfr. Nouzeilles, 2007.

¹⁰ Cfr. Nouzeilles, 2007.

¹¹ Cfr. Nouzeilles, 2007.

¹² La barra de amigos como postal del conurbano tanto en Velázquez como en Incardona configura la lógica de códigos barriales de la infancia y adolescencia peronistas. En *Villa Celina* “Juan Diego” habla de “las callecitas y

evocación de las experiencias infantiles, se construye un espacio bien delimitado que a la vez circunscribe el ámbito popular como el territorio desde donde se afirma un lugar de enunciación. La fusión entre espacio social y experiencia vital adquiere connotaciones políticas y queda condensada en lo que Velázquez refiere como “salvaje territorio de la infancia” (1954:27). Esta imagen, al poner en escena una cartografía de la niñez, sugiere la espacialidad social como una suma de segmentos delimitados a partir de los cuales se juegan relaciones de poder: como sostienen Deleuze y Guattari, “la segmentaridad es una característica específica de todos los estratos que nos componen. Habitar, circular, trabajar, jugar: lo vivido está segmentarizado espacial y socialmente” (1994:214). Proponemos la metáfora territorial de la infancia como un dispositivo crítico que nos permita, por un lado, poner en diálogo *El Juramento* con las novelas de Incardona *Villa Celina* y *Rock barrial* (donde se constata que la infancia adquiere la misma centralidad)¹³ y, por el otro, establecer el peronismo como clave

los barrios proletarios donde crecí y me eduqué junto a mis amigos, siempre bajo la protección de los piratas del asfalto y los pungas ambulantes” (2008:73), atribuyéndole al barrio la misma condición pedagógica que en *El juramento* le había atribuido Velázquez con el título del capítulo III “Esa buena maestra: la calle”. “Barra de muchachada rea” (1954:68), dirá más adelante Alcides, el narrador de *El juramento*, configurando un patrón político que se relaciona con el territorio “salvaje” del conurbano. En este contexto, donde la pertenencia a un grupo es imprescindible para la vida cotidiana, cualquier rivalidad primera, luego de una prueba física, puede transformarse en amistad duradera. Dice Alcides al llegar al barrio, después de haber recibido varios insultos por parte del grupo y de que uno en particular dibujara una raya sobre la tierra representando a su madre para pisarla en señal de ofensa: “(...) no pude más, salté sobre él, ciego de furia, y sólo recuerdo que nos hicimos un ovillo, rodando por el suelo, y nos golpeamos con todas nuestras fuerzas, lastimándonos en toda forma. (...) El ruedo me miraba asombrado. Con respeto cambió el apodo. Fui ‘Manyacrudo’. Me aceptaron en la pandilla. Y mi pequeño rival de lucha, Alberto Suárez, ‘el Tito’, fue mi mejor amigo” (1954:23). Este motivo lo volvemos a encontrar en *Villa Celina* cuando “Juan Diego” narra su anécdota con Tato, reproduciendo la misma idiosincrasia barrial, donde las relaciones personales se rigen por códigos de conducta similares: “No sé por qué nos agarramos, pero sí me acuerdo de la paliza que me dio. Por cada piña que le daba, él me devolvía cinco. Cuando nos separaron, Gastón del décimo empezó a cargarme porque yo lloraba y reía al mismo tiempo. ‘Ríe-llora, ríe-llora...’ Enseguida Tato, que quería reconciliarse conmigo, me dijo que me hiciera respetar, que le pegara una trompada. Sin pensarlo demasiado, me acerqué a Gastón, que no paraba de reírse, y lo puse en el medio de la boca. ‘¿De qué te reís?’. Al toque empezó a sangrar. Se fue a la pileta, sin decir nada. Tato me felicitó y me abrazó. Nunca más nos volvimos a pelear y durante años fuimos muy pegados” (2008:88).

¹³ *Villa Celina* empieza así: “Tenía, ponele, diez años, puede ser once. Me había salido una especie de sarpullido en la panza que se veía horrible” (2008:19). Otros momentos infantiles en la novela de Incardona: el viaje hasta lo de la Chola para curarse una culebrilla (2008:19), los juegos en “el campito hasta la oscuridad total y las nubes de mosquitos en la cabeza” (2008:14), los juegos con un autito de masilla en una pista dibujada sobre la calle con pedazos de ladrillos (2008:39), el juego a los botecitos con hormigas en el cordón de la vereda (2008:43), el juego del midi por figuritas (2008:105), la exploración junto con su nueva vecina boliviana entre los autos quemados (2008:50), entre otros. Asimismo, en *El juramento* podemos ver también una serie parecida de momentos que remiten al mundo de la infancia: cazar sapos y tirárselos a los procuradores que pasan por los tranvías (1954:27), bajar a las alcantarillas (1954:34), engañar a los bomberos que intentan rescatarlos (1954:36), dejarles ratas muertas en los zaguanes a las solteronas (1954:36), ponerles tachuelas a Heredia para que pinche su bicicleta

interpretativa de la presentación del barrio periférico en tanto operación geopolítica común a los tres textos.

Tanto en la novela de Velázquez como en las de Incardona, la conexión del “salvaje territorio de la infancia” con el espacio periférico (de los arrabales y del sur del conurbano bonaerense respectivamente) sustenta nuestra hipótesis de que el trazado del territorio infantil puede interpretarse como una operación geopolítica. “El primer hecho importante de la niñez fue en los arrabales” (1954:21), dice Velázquez planteando una alianza entre infancia y territorio y anticipando la oposición de los suburbios (“baldíos cubiertos de yuyales”)¹⁴ con las “lujosas vidrieras iluminadas” (1954:22) del centro de la ciudad. La operación consiste en binarizar y deconstruir las opciones periferia/centro¹⁵ para establecer, en términos de Deleuze y Guattari, relaciones biunívocas,¹⁶ las cuales en significados posteriores de la propia novela se reformulan como peronismo/antiperonismo. Incardona, por su parte, en *Rock barrial* realiza una oposición similar en tanto el conurbano (lugar donde transcurre la infancia de “Juan Diego”) con sus grandes descampados de “yuyos” y “panaderos”¹⁷ se contraponen a “los objetos de las vidrieras y los productos coloridos de los kioscos, las propagandas y las dinámicas

(1954:37), nadar en el río (1954:44), todo, al decir del narrador, en “el reino fantástico, el hermoso territorio de la infancia” (1954:48).

¹⁴ Cfr. Velázquez, 1954:21.

¹⁵ Dice el narrador en el *El juramento*: “Veníamos del centro de la ciudad como empujados hacia sus afueras por el infortunio” (1954:22).

¹⁶ Cfr. Deleuze-Guattari 1994:214.

¹⁷ Este territorio que se construye en la literatura de Incardona como un centro autónomo, con una fuerza propia que puede oponerse al centro político del país, se caracteriza físicamente, en contraposición a la capital federal, por ciertos aspectos rurales. En *Rock barrial*, podemos leer: “Corríamos hasta el fin de la Provincia, de un costado los potreros, de otro costado los potreros, dejando atrás los potreros, hacia el descampado en llamas, prendido con nafta y gomas viejas” (2010:52). “Detrás del jinete, los descampados se alargaban a uno y otro costado del Mercado Central, separando los barrios del Sudoeste como si fueran islas de un archipiélago. De un lado, el Barrio Urquiza y Las Achiras; del otro, Villa Madero y Tapiales; más allá, Aldo Bonzi y Ciudad Evita (...) Basurales y quemas formaban precipicios cada vez más altos y el campito era nuestro mar muerto” (2010:106). En *El campito*, por otra parte, leemos: “El conurbano se vuelve tan rural con sus descampados, que pareciera que uno hubiera dejado los cordones industriales para perderse en el interior de la provincia, donde casi todo es pampa y la soledad te angustia” (2009:12). En esta construcción, decíamos, puede establecerse una filiación con *El juramento*: “El nuevo barrio”, dice el narrador, “tenía las calles arboladas. Veíanse baldíos cubiertos de yuyales, y allá, en el límite, el campo. Llegamos a ese suburbio una mañana muy temprano, una mañana que se anunciaba de mucho calor” (1954:21).

ciudadanas (que) soplan ráfagas en el hipotálamo” (2010:153), en el centro de la ciudad.¹⁸ Después de la llegada de Alaya al barrio, una nena boliviana, dice el narrador: “Cruzamos San Pedrito y después la cancha del nueve pescador, hasta los potreros del Banco Hipotecario. Nos sentamos en el piso. Los yuyos nos tapaban por completo y parecía que estábamos en el mar” (2010:50). Lo “salvaje” del territorio infantil de la metáfora de Velázquez acá se representa a través del espacio natural, en principio opuesto a la cultura y la civilización, lo que en términos de Simmel sería “lo terrestre como tal”, “con todo su tremendo ímpetu, muy alejado aún de toda vida y de la significación propia de la forma” (1988:127). El salvajismo de la naturaleza, a su vez, se refuerza en la asociación marítima, una imagen que, de nuevo Simmel, “nos libera de la presencia inmediata y de la pura magnitud relativa de la vida por medio de un dinamismo abrumador” (1988:128).¹⁹ Siguiendo esta línea de interpretación, el escenario natural al que remite la cita de Incardona nos sume “en la intemporalidad, cobra el carácter de lo que se ha sustraído del fluir de las cosas” (Simmel 1988:129), y en este sentido, estas horas muertas de la siesta en el territorio salvaje del conurbano transcurren por afuera de la cultura entendida como aquello que construye el hombre siguiendo parámetros determinados. Finalmente, Incardona, cuando proyecta la imagen de las nubes, define una identidad cultural a escala continental, donde lo latinoamericano se opone a la cultura desde el punto de vista de la civilización europea y de este modo la connotación política de la alianza infancia/territorio cobra un nuevo sentido:

Las olas chocaban entre sí y despedían panaderos hacia arriba, para que las nubes formaran dibujos nuevos. Uno era igual al continente americano. Argentina era la pierna de una mujer y Brasil la panza de una embarazada (...) Yo imaginaba que, si

¹⁸ Asimismo, la capital federal se presenta como una chupadora (“la chupadora de enfrente” -2008:153-), capaz de romper con la lógica barrial y pueblerina que prevalece en el conurbano: “Más allá, la General Paz tenía una mano desierta –que daba a Provincia- y otra embotellada de autos –que daba a la Capital. Pasando Lugano, la imagen avanzaba un año por cuadra, y entonces nos veíamos en la pantalla, con saco y corbata en una oficina, o manejando taxis y colectivos en el centro, o vendiendo en las mesas de los bares, cruzándonos de vez en cuando, buscando en nuestras caras viejas las caras infantiles que sobrevivían en los flequillos rectos...” (Incardona, 2010:74-75).

¹⁹ En *Rock barrial* Incardona refuerza este significado: “Basurales y quemas formaban precipicios cada vez más altos y el campito era nuestro mar muerto” (2010:106).

desde ahí podían verse aquellos lugares, en realidad los que estábamos en el cielo éramos nosotros, que capaz Villa Celina era una nube que miraban otros chicos, tirados en los potreros de sus barrios (2010:50-51).

Por momentos el sentido político del territorio de la infancia, tanto en Velázquez como en Incardona, se impregna de una pátina moral mediante su presentación como un mundo regido por una serie de valores y códigos entre los que son centrales la lealtad y la fidelidad. En primer lugar, empieza a recortarse un patrón que asocia determinadas conductas a la experiencia infantil reconociéndole a su vez un valor constitutivo de la subjetividad, y luego, por extensión y porque la infancia transcurre en un barrio de los márgenes, este patrón se asocia a un estrato social particular en cuyo interior se entabla una serie de relaciones. En esta segunda instancia, en la novela de Velázquez el patrón moral se vuelve político y puede leerse en clave peronista; basta recordar la importancia que adquiere la palabra “lealtad” en la posterior construcción autorreferencial del peronismo, desplazamiento que en la novela se produce al describir los hechos del 17 de octubre: “Éramos argentinos, los soldados del gran ejército civil del pueblo leal y heroico” (1954:154). Las connotaciones políticas que sugiere la lealtad remiten a la moral infantil aprendida en el barrio, presentada con anterioridad; el narrador de *El juramento* recuerda el origen de su amistad con Alberto Suarez y dice: “Un episodio (...) que viene desde la infancia (...) el cumplimiento de un juramento de sangre, de un pacto sagrado hecho en la niñez y que hemos respetado siempre” (1954:21).²⁰ La lealtad entre amigos en la infancia se sella mediante un pacto de sangre, cuyo ritual se narra en el capítulo IV, donde el jefe de la barra les hace una cruz con un cortaplumas en las palmas de las manos y estos se las estrechan y juran amistad eterna.²¹ En *Villa Celina* se manifiesta en referencia a las “rateadas” de la escuela con Pity Álvarez, donde se repite el motivo de un

²⁰ Agamben, centrandó su mirada en las posibilidades de la experiencia del hombre moderno, dice: “La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia. Ese misterio no es un juramento de silencio y de inefabilidad mística; por el contrario, es el voto que compromete al hombre con la palabra y con la verdad.” (2001:71).

²¹ Cfr. Velázquez, 1954:48.

bautismo de fuego marcado con sangre: “Al saltar al baldío se lastimó la mano. Le sangraba mucho, así que anduvimos por los monoblocks buscando canillas, para que se enjuagara. Después, improvisamos una venda no me acuerdo con qué. Era nuestro bautismo de fuego.” (2008:146).

Así como la asociación de la infancia a un territorio específico la vuelve política y despierta un elenco de sentidos morales a los cuales se la puede vincular (relacionados con el relato histórico, político, extraliterario del movimiento peronista), una operación similar puede leerse en la relación que tanto Incardona como Velázquez hacen de la niñez con un paraíso perdido, ya que activan, de nuevo, una serie de significados sociales que el peronismo en su devenir histórico fue construyendo para referirse, sobre todo, al período clásico en contraposición a otras etapas de la historia argentina.²²

El tópico de la infancia como paraíso perdido en estas novelas se conecta con lo que venimos analizando en dos aspectos: por un lado, porque a través de la condición paradisiaca que se le atribuye mediante una suerte de idealización nostálgica, adquiere otros significados morales que la definen; la evocación infantil enunciada desde una posición de adultez en *El juramento* por momentos adopta la forma de consigna moralizante sugiriendo cierta filiación con las novelas de aprendizaje, como cuando recuerda “aquel abnegado y simple compañerismo solidario de la niñez” (1954:46).²³ Y por otro lado, en el caso de Incardona,

²² Nouzeilles, pensando en la construcción de este tópico en el relato peronista, afirma: “La larga interrupción que sigue a la caída y exilio de Perón, y la proscripción oficial del peronismo a partir de 1955, congelan el archivo iconográfico y ficcional de la infancia peronista como epítome de los años felices del peronismo, que pasan a reconfigurarse como la temporalidad de un paraíso perdido” (2010:117).

²³ En *El juramento* la imagen de la infancia como paraíso perdido se hace explícita mediante el epígrafe de Maurois del capítulo IV (“La infancia es para el hombre el paraíso perdido”). Esta imagen acerca tanto *El juramento* como *Villa Celina* y *Rock barrial* a las novelas de aprendizaje, aunque las resoluciones sean diferentes en cada caso. En la novela de Velázquez, los significados aprendidos durante la infancia luego se reconfiguran con un valor político, al ratificar desde la adultez de un juramento de amistad hecho cuando los personajes eran chicos). En las novelas de Incardona, en cambio, la infancia no aparece con este sentido moral y edificante, en principio porque “Juan Diego” personaje no se construye como adulto sino como adolescente, y si es posible recortar un significado que en la adolescencia reconfigura lo aprendido durante la infancia éste es el valor de lo colectivo que, como veremos más adelante, en *Rock barrial* determina la invasión hacia la capital federal en diciembre de 2001. Sin encasillar las novelas que estamos analizando como novelas de iniciación, creemos que

porque la cuestión territorial es la metáfora elegida para enunciar el tópico como una cartografía perdida a raíz de los cambios materiales producidos en el mapa geográfico donde transcurrió la infancia. Esta pérdida,²⁴ desde las primeras líneas de *Villa Celina*, acentúa la condición territorial que activa el sentido del “salvaje territorio de la infancia” al que alude Velázquez: “En mi infancia y adolescencia, durante la década del 70 y el 80, aún perduraban grandes extensiones de campo y potreros (hoy esos terrenos prácticamente han desaparecido) que propiciaban la aventura y el juego infantil en toda su dimensión” (Incardona, 2008:14). De este modo, a través de la representación de un territorio que ya no existe se actualiza, para decirlo en sus propias palabras, “una especie de pasado, un sonido de pasado” (Incardona, 2008:14).

La evocación de un pasado mejor pero perdido se contrapone (en la misma condición genérica del *bildungsroman*) a una adolescencia ya no tan inocente, a través de la cual se incorpora una maquinaria políticamente violenta que remite a etapas de la historia argentina reciente y que lejos está de aquella infancia barrial evocada por la tradición plebeya del peronismo (pieza clave del imaginario político identificada con la imagen del período clásico como edad de oro). En este punto constatamos una diferencia importante entre Incardona y Velázquez, ya que mientras el primero contrapone la inocencia perdida a la infancia como paraíso, el segundo, si bien también la plantea como un territorio que se pierde, debido a la condición de ser contemporáneo al segundo gobierno peronista, se mueve en el límite de esa edad de oro y nunca la traspasa. En Incardona, la pérdida de la inocencia (y por consiguiente el fin de la edad de oro) empieza en *Villa Celina* con lo que llama “nuestro primer muerto” y a

comparten algunas de sus características. Siguiendo a De Diego, recortamos algunos pasajes que adoptan “la forma de una verdadera iniciación en el sentido casi ritual que tiene el término en nuestro diccionario” (1998:16), ya sea cuando pensamos en el juramento de la novela de Velázquez o, como veremos más adelante, en la aparición del “primer muerto” en *Villa Celina*. A partir de que “el aprendizaje del personaje se transforma en una verdadera lección, en el sentido de que existe en la medida en que puede ser transferido al lector como experiencia de vida” (DE DIEGO, 1998:18) es que pensamos a las novelas de estos autores desde esta perspectiva.

²⁴ En *El campito*, durante la batalla a muerte entre el “pueblo” peronista del conurbano y los “oligarcas” que vienen de la capital federal, el narrador dice: “La Patria, como nuestra infancia, estaba perdida.” (2009:200).

partir de allí será un lugar político común en las páginas y libros sucesivos. En el contexto de la guerra de Malvinas, el narrador “Juan Diego” vuelve al barrio en colectivo con su hermana y, al ver un amontonamiento de personas, dice:

Nos metimos entre la gente hasta que llegamos a la parte de adelante. Allí lo vimos. Es una estampa en mi cabeza: del árbol viejo junto al Tanque cuelga un bulto pesado, oscilante (...) ahora lo sé, nosotros, ojos vírgenes, veámos el balanceo del péndulo aquel, nuestro primer muerto (2008:101).

A partir de este “primer muerto”, van a aparecer otros ligados a la coyuntura política específica de desocupación, empobrecimiento y pérdida de derechos laborales de la clase trabajadora durante la década de los noventa (con la Ley de Convertibilidad del Austral y la privatización de Gas del Estado),²⁵ y el estallido social del 2001.²⁶ En *Rock barrial*, en “El último oficial tornero”, “Juan Diego” relata el suicidio del tornero número ciento quince durante el año 2000,²⁷ el cual se suma a los setenta y dos freseros, treinta y un limadores, dieciocho soldados y veintidós trabajadores de mantenimiento de máquinas, según los archivos del Ministerio de Salud de la Nación.²⁸ La coyuntura de los noventa se presenta como el revés de una época pasada (cuando en los años cuarenta y cincuenta el peronismo hizo del trabajo y de los derechos laborales su bandera política más importante),²⁹ que se constituyó en

²⁵ Cfr. Incardona, 2008:73. *El campito*, por su parte, se retrotrae incluso un poco más, al contexto de la hiperinflación de 1989 y dice: “Mis viejos se pusieron nerviosos porque no les alcanzaba la plata y estaban intratables” (2009:09). Gabriela Delamata, en este sentido, afirma: “El peronismo en su conjunto va a mostrar durante la década de los 90 su declinación a sostener tanto material como simbólicamente la institución de la ciudadanía socio-laboral, ese vínculo entre relación asalariada y derechos que supuso el reconocimiento político de la clase trabajadora como fuerza social y el acceso a los derechos laborales, sociales y gremiales derivados de ese reconocimiento, lo que signó el proceso de integración social en Argentina y otorgó su peculiaridad al proceso de afiliación y cohesión ciudadana” (2002:124).

²⁶ Dice “Juan Diego” en *Rock barrial*: “...vaciaron las villas y llenaron camiones los punteros / para saquear supermercados en diciembre” (2010:98).

²⁷ “Fue a la cochera, tiró el alargue sobre una de las vigas y ató una punta al caño de plomo debajo de la pileta. Se subió a una silla y se ató la otra punta alrededor del cuello. Tenía la sensación de que las cosas lo miraban, herramientas, baldes y trapos, así que cerró los ojos (...) enseguida el cable le comprimió la tráquea y las arterias carótidas. En menos de quince segundos, perdió la conciencia” (Incardona, 2010:93).

²⁸ Cfr. Incardona, 2010:94.

²⁹ Ferrari señala las diferencias del peronismo menemista respecto del período clásico: “El populismo de Perón, que representó en Occidente el máximo de tolerancia posible a un discurso semejante al del fascismo originario, planteó autonomía en el plano internacional, una tercera posición frente al capitalismo liberal y al socialismo y los valores tercermundistas en boga hasta mediados de los '70; sostuvo la centralidad de la industrialización, la gran influencia sindical en desmedro de la de los partidos, el control estatal sobre la economía, la movilización de las masas. Frente a él, afirma Portantiero, el menemismo se mostraba como su reverso: en lugar de nacionalizaciones,

un momento emblemático de lo que James piensa como la “estructura de sentimiento”³⁰ peronista posterior a la “Revolución Libertadora”, y que se mantiene vigente como emblema de resistencia y reclamo de justicia social:

En particular, el pasado no servía para anhelar el restablecimiento de un confortable idilio entre billeteras abultadas y hoteles sindicales en Mar del Plata, sino también como base para reclamar una sociedad futura fundada en la justicia social y el cese de la explotación. (1990:141)

A partir de una serie de imágenes crepusculares³¹ se insinúa la década del noventa, signada por la precarización laboral,³² como un paisaje en ruinas donde se proyectan las rémoras industriales, espectros del pasado donde había “una noción del Estado -extraída de la experiencia en los tiempos de Perón- como motor del desarrollo nacional (...) y como esfera donde la clase trabajadora debía buscar la satisfacción de su deseo de justicia social” (James, 1990:141). Y el comienzo de siglo, el año 2001, no ofrece más que los restos de una opulencia que ya no está: “Es de noche y vuelvo a Villa Celina, a comer con los perros de la calle los huesos que quedaron del asado” (Incardona, 2010:120).

1.2 El mapa del conurbano: un espacio geopolítico

En el paisaje devastado al que recién aludimos, como veremos más adelante, en *Rock barrial* aparecen una serie de imágenes violentas contextualizadas en diciembre de 2001, que

privatización; la centralidad del Estado era desplazada por la del mercado; los servicios primaban sobre la industria; la tercera posición era sustituida por la alineación con Estados Unidos; y la concentración de la riqueza reemplazaba al programa distribucionista”. (Ferrari, 2008:73).

³⁰ James toma este concepto de Raymond Williams “para referirse a esas tensiones y desplazamientos que se rehúyen a una expresión ideológica formal y sin embargo ‘definen una cualidad particular de experiencia y relación sociales’” (1990:139).

³¹ Dice el narrador en *Rock barrial*: “El aceite flota en la zanja, muestra el futuro en su lentísima dinámica. Cómo como; como como. Hacia el campito, bóvedas negras, pobres tierras ganadas al río Matanza, huesos y ojos que flotan como estrellas secas en el cielo podrido, como ojos de pescados muertos” (2010:122).

³² “Qué lástima que ya no tenía / la obra social”, dice el narrador en un poema de *Rock barrial* que presenta cómo un obrero pierde su mano mientras está produciendo “diez mil tapitas para una embotelladora de la Pepsi” (2010:89-90). Víctor Armony y Gabriel Kessler afirman refiriéndose al gobierno menemista: “La precarización del mundo del trabajo, la desarticulación del sistema de protecciones sociales y las mutaciones en la identidad peronista indudablemente desorganizaron imágenes naturalizadas sobre los sectores populares” (Armony-Kessler; 2004:110 – 111).

reenvían al tópico de invasión propio de la literatura del período clásico, pero en el caso de Incardona, como reacción a determinadas políticas de Estado, a través de jóvenes que llegan a la ciudad desde los márgenes, saquean locales comerciales, se enfrentan a las fuerzas represivas, y finalmente toman el centro: “En las antenas, rebotan las zapadas que hicimos en la década anterior, mientras velábamos a nuestros padres los suicidas. Ahora caemos nosotros, en el centro de la ciudad” (2010:168). Para llevar adelante la reformulación del tópico, antes Incardona construye una espacialidad que es política, encuadrándose en la tradicional “disputa por el territorio y la exhibición de fuerzas contrapuestas” (Korn, 2007:12) que desde el 17 de octubre de 1945 caracterizó la puja entre peronistas y antiperonistas. De nuevo, en esta operación, podemos establecer cierta filiación con *El juramento* de Velázquez, en tanto ambos corren el centro de la capital federal al conurbano bonaerense, pero también con la literatura antiperonista del período clásico, ya que utiliza este mismo código geográfico (el sur de la provincia de Buenos Aires a pocos kilómetros de la capital federal, localidades habitadas por una clase proletaria de criollos e inmigrantes) para enmarcar toda otra serie de códigos desvalorizadores (lingüísticos, alimenticios, de vestimenta, de conducta).³³ Podríamos decir que Incardona se “planta” en Villa Celina (con su fisonomía de monoblocks, villas y campo) desde la primera línea de sus novelas: “Villa Celina se encuentra en el sudoeste del Conurbano Bonaerense, en el partido de La Matanza. Aislada entre las avenidas General Paz y Ricchieri, tiene ritmo pueblerino y aspecto fantasmagórico. Barrio peronista como toda La Matanza...” (2008:13). Villa Celina actúa como sinécdoque del sur del conurbano, figura de estilo que, según De Certeau, es fundamental en los relatos de prácticas de espacio.³⁴ Incardona “densifica, amplifica el detalle y miniaturiza el conjunto”,³⁵ lleva adelante un recorte que nos

³³ Para un análisis de los códigos lingüísticos desvalorizadores en “La fiesta del monstruo” y “El hijo de su amigo” de Borges y Bioy Casares véase Avellaneda, 1983:69. Para el análisis de una zona de incorrección alimentaria en estos textos, atribuida al sujeto del conurbano, véase Avellaneda, 1983:70. Asimismo, para un análisis de la vestimenta y las maneras en tanto códigos desvalorizadores véase Avellaneda, 1983:71 y 84.

³⁴ Cfr. De Certeau, 2000.

³⁵ Acciones que De Certeau atribuye a los relatos de espacio. Véase de Certeau, 2000:114.

permite fijar la mirada. Luego, a partir del funcionamiento de referencias intertextuales que repiten este código geográfico en sus otras novelas,³⁶ el conurbano (un conurbano artificial, literariamente construido) se erige como lugar de referencia constante, como su “zona” (término que usa Gramuglio cuando analiza la literatura de Juan José Saer) “con sus personajes y lugares recurrentes, su universo –su reino- edificado (edificándose) en el lenguaje, no mágica, no fácilmente, sino en una lucha constante de la conciencia por alcanzar la posibilidad del relato, de cierta forma del relato” (Gramuglio, 1979:03). La palabra *obra*, por lo tanto, es pertinente para analizar la literatura de Incardona, ya que “remite a un trabajo concebido como proyecto de conjunto, a una totalidad en proceso a realizarse, y realizándose, efectivamente en todas y cada una de las partes (los libros) que la integran” (Gramuglio, 1979:03).

Siguiendo a Deleuze-Guattari, podemos afirmar que el lugar que elige Incardona para llevar adelante el corrimiento del centro hacia el conurbano bonaerense (su operación política y literaria) se relaciona con esa “línea relativamente flexible de códigos y de territorialidades entrettejidos” (1994:225-226), en la que segmentaciones de territorios y de linajes componen el espacio social. De esta manera, a través de esta operación Incardona enfrenta dos centros de poder y sus segmentaciones, la capital federal por un lado, con su impronta política centralizadora, y el conurbano bonaerense con su centro en La Matanza: “...los centros de poder conciernen a los segmentos duros. Cada segmento molar tiene su centro, sus centros. Podría objetarse que esos mismos segmentos suponen un centro de poder, que sería el que los distingue y los reúne, los opone y los hace resonar” (Deleuze-Guattari, 1994:227).

Esta construcción de un espacio molar como centro geográfico donde transcurren los acontecimientos políticos se acentúa en *El campito* donde hay, sobre el final, un mapa cartográfico que recorta a Villa Celina, Villa Madero, Lomas de Zamora, el Mercado Central,

³⁶ En las tres novelas de Incardona se repiten los campos galvanoplásticos, perros “dos narices”, la Chola, La Sudoeste, la amistad de Juan Diego con Pity Álvarez, el Riachuelo, la General Paz, la autopista Richieri, y Villa Celina como marco donde transcurren los acontecimientos.

el Riachuelo, el Río Matanza, Las Achiras, la autopista Richieri y la General Paz separando, en principio, a Villa Lugano y por extensión al resto de la capital federal. De Certeau analiza las figuras narrativas que han adornado los mapas desde el siglo XV y su análisis puede servirnos para el que presenta Incardona sobre el final de *El campito*: “Lejos de ser ‘ilustraciones’, comentarios icónicos del texto, estas imágenes, cual fragmentos de relatos, marcan en el mapa las operaciones históricas de donde éste resulta” (2000:133). Así, el basural petrificado y la carbonera de Esteban Echeverría, el basural embalsamado de Las Achiras, la calle muerta de Lomas de Zamora, las piletas de Ceferino Namuncurá o las arboledas de Don Bosco, no son simples ilustraciones, “objetos que podrían finalmente reducirse al *estar ahí* de un muerto” (De Certeau, 2000:130), sino que sirven para espacializar el lugar y asociarlo con una historia determinada, ya que remiten a un paisaje con referencias políticas con connotaciones peronistas derivadas del hecho de ser enunciadas desde la periferia. “Sobre el mismo plano”, dice De Certeau, “el mapa reúne pues lugares heterogéneos, unos *recibidos* de una tradición y otros *producidos* por una observación” (2000:133; las cursivas son del autor). Este énfasis topográfico que subraya el mapa sobre el final de *El campito* es una constante en toda la obra de Incardona y se proyecta desde el conurbano hacia los márgenes. Las calles (“Álvarez, Blanco Encalada, Coronel Domínguez, Mariquita Thompson, Giribone, Caaguazú, avenida Olavarria”),³⁷ los barrios (Villa Celina, Morón, Haedo, Temperley, Madero, Laferrere),³⁸ son nudos simbolizadores donde se juegan los procesos de apropiación espacial, por lo que en sus novelas se libra una lucha subterránea en torno a los nombres propios que designan lugares. Podemos concluir con De Certeau, que “al vincular acciones y pasos, al relacionar sentidos y direcciones, estas palabras operan como un vaciamiento y un deterioro de su primera aplicación. Se convierten en espacios liberados, susceptibles de ser ocupados (...) Designan lo que ‘autoriza’ (o hace posibles o creíbles) las apropiaciones espaciales, lo que se repite (o se

³⁷ Véase Incardona, 2008:46.

³⁸ Véase Incardona, 2008:37.

recuerda) de una memoria silenciosa y replegada, y lo que se halla estructurado y no deja de estar firmado por un origen infantil (*infans*)” (2000:117-118). En *Villa Celina*, el narrador imprime sobre una postal del conurbano que “todo poder es toponímico e instaura su orden de lugares al nombrar” (De Certeau, 2000:142):

Lentamente, bajamos la loma entre los potreros, escoltados por dos patrulleros de la Bonaerense que se caían a pedazos. Decidimos hacer una escala en la Virgencita de Luján que estaba en la entrada del Barrio Urquiza. En otra época, este conjunto de casitas bajas y pasillos zigzagueantes se llamaba Barrio Juan Manuel de Rosas, pero ese nombre lo cambiaron por Urquiza durante la dictadura. Tiempo después, volverían a cambiarle el nombre por Rosas, aunque todos le siguen diciendo Urquiza, por costumbre (2008:46).

Lo que hace Incardona es desplazar el centro, invertir la mirada y dar vuelta el mapa que es geográfico, geopolítico y literario. Si tenemos en cuenta que “la segmentaridad deviene dura, en la medida en que todos los centros resuenan, todos los agujeros negros caen en un punto de acumulación, como un punto de entrecruzamiento situado en algún sitio detrás de todos los ojos” (Deleuze-Guattari 1994:216), entonces la operación literaria de Incardona deviene operación política, ya que a través del corrimiento del centro apunta a la rigidez de la segmentaridad de los Estados modernos, proponiendo una línea de fuga que, si bien no anula la separación del cuerpo social en segmentos diferenciados, relativiza esa rigidez inicial de un centro político unificador. “Desde el punto de vista de la micropolítica”, afirman Deleuze y Guattari, “una sociedad se define por sus líneas de fuga, que son moleculares. Siempre fluye o huye algo, que escapa a las organizaciones binarias, al aparato de resonancia, a la máquina de sobre-codificación” (1994:220). Esta línea de fuga que opera Incardona (la que invierte los términos de enunciación entre centro y periferia), se produce, siguiendo a De Certeau, a partir de “manipulaciones sobre elementos básicos de un orden construido”, y constituye una de las posibles “desviaciones relativas a una especie de ‘sentido literal’ (como los tropos de la retórica) definido por el sistema urbanístico” (2000:113). En este sentido, a través de la metáfora discursiva que emplea De Certeau para referirse a las operaciones espaciales,

podemos interpretar lo que hace Incardona precisamente como una lectura sobre un territorio que actúa como texto, “espacio geométrico de los urbanistas y los arquitectos (que) parecería funcionar como el ‘sentido propio’ construido por los gramáticos y los lingüistas a fin de disponer de un nivel normal y normativo al cual referir las desviaciones del ‘sentido figurado’” (De Certeau, 2000:113).³⁹ Un fragmento de *Villa Celina* nos sirve para entender la forma de llevar adelante su “línea de fuga”, y en los términos de De Certeau, su “desviación del sentido figurado”:

A la unión de la General Paz y la Richieri le decíamos ‘última esquina’. Ahí está la última casa del barrio, el último poste de luz, el último árbol. Para los que vienen de Capital es al revés. Es natural que ellos miren así porque crecieron allá. Uno se para donde nació (...) *todo empieza siempre en la Provincia*, en el fondo del sudoeste, donde La Matanza se llama González Catán (2008:132, el subrayado es nuestro).

A su vez y en concordancia con la premisa de que la operación política que lleva adelante Incardona al correr el centro no anula la separación territorial en segmentos,⁴⁰ la General Paz aparece como una frontera. En el contexto de una pelea contra una barra de Lugano, dice Incardona en *Villa Celina*: “...a Lugano se le repudrió (...) Los corrimos hasta la General Paz. La frontera no la cruzamos porque nunca se sabe” (2008:89). En la determinación de fronteras, siguiendo a De Certeau, el relato desempeña un papel decisivo, porque describe, y “‘toda descripción es más que un acto de fijación’, es ‘un acto culturalmente creador’. La descripción cuenta incluso con un poder distributivo y con una fuerza performativa (hace lo que dice) cuando se reúne un conjunto de circunstancias. Es, pues, fundadora de espacios” (2000:135-136). Andermann, por otra parte, refiriéndose a las segmentaciones del espacio social en la construcción del discurso, nos ayuda a pensar las operaciones que se producen en ambos sentidos: por un lado la que circunscribe el territorio desde el centro hacia los márgenes

³⁹ Más adelante, De Certeau vuelve sobre esta misma asociación de lecturas espaciales con lecturas gramaticales: “...el espacio es un lugar practicado. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes. Igualmente, la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito” (2000:129).

⁴⁰ “Lo contrario también es cierto”, afirman Deleuze y Guattari, “las fugas y los movimientos moleculares no serían nada si no volvieran a pasar por las grandes organizaciones molares, y no modificasen sus segmentos, sus distribuciones binarias de sexos, de clases, de partidos” (1994:221).

(pensemos en lo que podría ser, siguiendo a Deleuze y Guattari, el discurso del Estado moderno), y por el otro, la operación literaria de Incardona, quien corre el centro hacia el conurbano y opera inversamente reconfigurando las jerarquías:

A partir del trazado de límites, es semiotizado tanto el espacio interior como el exterior: lo que es excluido como lo otro sigue formando parte –como diferencia- del universo semiótico que compone el espacio circunscrito. Pero entonces, también el territorio que compone el “adentro” se topologiza por su constelación respecto de lo que es relegado hacia “afuera”: un territorio, en suma, no es otra cosa que una red de límites y jerarquías seccionales superpuestos cuya complejidad aumenta en la medida en que avanzamos del centro hacia los confines. Los confines son el espacio donde una territorialidad centrada va perdiendo paulatinamente su coherencia interna hasta confluir con la otredad extraterritorial, al mismo tiempo que avanza sobre ésta hasta incorporarla en el espacio identitario (Andermann, 2000:18-19).

Si nos centramos en las novelas de Incardona, que dibujan el trayecto desde los confines hacia el centro, podemos ver cómo se deconstruyen las jerarquías impuestas de antemano al tiempo que se mantienen los mismos límites, en tanto la frontera es la misma que establece el centro político: la General Paz.⁴¹ Esta demarcación también separa de un lado la ciudad, la clase media y alta, y del otro la clase baja, la pobreza y la contaminación. No obstante y como consecuencia de la manera de presentar la diferencia de clases desde un punto de vista periférico, se reformulan los términos de la separación mediante una apropiación autorreferencial de la barbarie.⁴² Algunos fragmentos de *Rock barrial*, de nuevo con un énfasis topográfico, podríamos decir que hacen de vicio virtud y anticipan lo que luego va a subrayarse más adelante:

...galopan como caudillos
esta montonera sobre piernitas mal alimentadas (...)
pobres pero poderosos
en torno a las lonas pintadas de Viva Perón que se contraen (...)

⁴¹ Balibar piensa el carácter polisémico de toda frontera y afirma: “Nada se parece menos a la materialidad de una frontera, que es oficialmente ‘la misma’ (idéntica a sí misma y por ende bien definida), según se la cruce en un sentido o en el otro (...) En el límite hay dos fronteras diferenciadas que únicamente tienen en común el *nombre*” (subrayado en el original, 2005:82).

⁴² Svampa analiza cómo mientras que en la literatura antiperonista aparece “la referencia a unas masas bárbaras irreductibles a la cultura (modo de apropiamiento heterorreferencial de la Barbarie)”, en la literatura peronista se genera un modo de apropiación novedoso, “opuesto a dicha estigmatización (modo autorreferencial)”, (1994:209): los que desde el interior del movimiento, “a partir de la revalorización positiva de la barbarie, la identifican con el ‘pueblo’ peronista” (Svampa, 1994:248).

antes los vimos torturados en los galpones de Camino de Cintura
fusilados en los potreros del Mercado Central—(...)
por la calle muerta que está llena de autos quemados (2010:98).

El modo de apropiación autorreferencial de la barbarie se sugiere a través de la contaminación que afecta los paisajes “de este lado” de la General Paz como característica territorial diferenciadora. La contaminación, o más precisamente la atenuación de los efectos nocivos sobre los cuerpos, se vuelve una insignia que sirve para afirmar, en clave autorreferencial, el propio lugar frente a las otras clases. En *El campito*, Incardona dice:

La gente de la Capital, la clase media, no tiene defensas, si prueba algo se muere enseguida, pero nosotros tenemos anticuerpos, así que podemos comer plantas y animales contaminados (2009:35).⁴³

Si las clases altas o medias (...) se metieran en este barro infectado, no sobrevivirían más de media hora, una hora a lo sumo (...) Sólo nosotros, que estábamos hechos de su barro, de su agua, de su mugre, podíamos amar esa tierra (2009:152).

No obstante, es interesante señalar cómo las imágenes de los paisajes contaminados sugieren un vaciamiento del espesor histórico al cual se las podría asociar. En *El campito*, la contaminación tiene una fuerza creadora y hace posible cosas maravillosas como “plantas casi transparentes” (2009:66), un “Río de Fuego” (“un brazo del Matanza tan cargado de aceite que un día se incendió”, el cual es “hermoso”, 2009:70), “en tierras verdes jaurías de perros Dos Narices (...), locos de remate; bandadas de teros espadas, armados con espolones larguísimos (...); sapos bueyes, más grandes que las liebres; y culebras-culebrillas, provistas de agujijones en las cabezas y en las colas” (2009:125).⁴⁴ Si bien se alude al “producto de décadas de basura, desechos industriales, autos, armas y muertos” (Incardona, 2009:125), predomina la presentación entre lúdica y maravillosa de los efectos de la contaminación, atenuando así, casi hasta la desaparición, las referencias a las condiciones materiales que la provocan. La puesta

⁴³ Velázquez, en *El juramento*, llamativamente enuncia esta particularidad de los que viven en el conurbano de la misma forma: “Se deslizaba por el centro de las alcantarillas, en las partes más bajas, una riada de agua sucia. Flotaban en ella gatos y perros muertos, desperdicios y basuras. *Pienso que teníamos vitaminas y anticuerpos especiales para protegernos*” (el subrayado es nuestro, 1954:34).

⁴⁴ En *Rock barrial* Incardona refuerza este significado: “...cerca del Riachuelo había tanta contaminación que podían verse bosques en miniatura, animales petrificados por la lluvia ácida (...) y gente más rubia que los dioses de los libros” (2010:20). “...lo más llamativo era el pasto porque no tenía color, era pasto transparente (...) Parecía una cancha de cristal (...) Es por las aguas residuales del Riachuelo” (2010:27).

entre paréntesis de la historicidad propia de este proceso aleja el sentido de la representación de estos paisajes de la denuncia política o la crítica ideológica, ya que, siguiendo a Jameson, en ellos se destaca una voluntaria “falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal” (1992:29):⁴⁵

En tierras negras, los residuos endurecidos se cerraban en montículos hasta que el sol los partía al medio, quedando la carbonera y los desiertos salpicados por geodas de basura abiertas, donde brillaban, como cuarzos y amatistas, pedacitos de latas oxidadas, vidrios de botellas, miembros descuartizados de muñecas, juguetes en general y, sobre todo, muchísimos papeles y cartones petrificados, escritos o en blanco, que reflejaban la luz como si fueran espejos, formando verdaderas constelaciones y dando la sensación de un cielo al ras del suelo, un cielo en la tierra, tan cargado de estrellas que, aunque estuviese compuesto de porquerías, igual era capaz de inspirar a cualquier poeta que lo viera. (Incardona, 2009:126)

Este vaciamiento se relaciona con el proceso que Jameson describe en el dominio de la crítica “como abandono de las grandes temáticas modernistas del tiempo y la temporalidad” (1992:40), que se traduce en la primacía de categorías espaciales por sobre las temporales,⁴⁶ las cuales, como venimos viendo, son centrales en el corpus de nuestra investigación.

Por último, el conurbano como territorio que se diferencia de la capital federal, al tiempo que es un lugar donde pueden pasar cosas maravillosas a raíz de la contaminación, también es un espacio con una ley diferente; en *Rock barrial* Incardona dice: “Las ordenanzas municipales ya no pueden leerse, porque han sido borradas por el humo de las parrillas, pero la ley se transmite igual, de boca en boca, para que todo se mantenga en su justa medida. Hasta que los mecanismos de la balanza se rompen” (2010:136). En esta oposición, el conurbano queda situado culturalmente más cerca del interior de la provincia (del desierto, donde la ley escrita no llega), y así recupera la connotación de interior del país que la literatura del período

⁴⁵ Jameson analiza y contrapone, en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, la plenitud de sentido en relación a lo histórico social en la obra de arte moderna, y el vaciamiento de este sentido en la obra de arte posmoderna.

⁴⁶ Dice Jameson en este sentido: “...habitamos hoy la sincronía más que la diacronía, y pienso que es al menos empíricamente plausible sostener que nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica y nuestros lenguajes culturales están actualmente dominados por categorías más espaciales que temporales, habiendo sido estas últimas las que predominaron en el período precedente del modernismo propiamente dicho” (1992:40).

del peronismo clásico le otorgara en referencia a su conformación originaria marcada por el flujo de migraciones masivas desde las provincias del interior:⁴⁷

...si, por momentos, un eucalipto o un álamo pretendía levantarse otra vez, pronto era aplastado, como todo brote, por el peso de la provincia de Buenos Aires, tomada por el mango de Villarino y Patagones para golpear todo el peso de su desierto sobre el yunque del Conurbano (Incardona, 2010:108).

1.3 La lengua como patria

“¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?” (Deleuze-Guattari)

La construcción política del territorio viene acompañada de la construcción de una lengua que se diferencia de los modos discursivos del centro. Mientras que en las novelas de Incardona el registro de la capital federal está vaciado de contenido,⁴⁸ el que pertenece al territorio que construye con su literatura hace referencia a un espectro recortado del cuerpo social que permite pensar sus novelas (sobre todo *Villa Celina* y *Rock barrial*) a la luz de algunas de las características del concepto de *literatura menor* propuesto por Deleuze y Guattari. Podríamos decir que en Incardona hay una política de la lengua que es correlativa con ese “plantarse” en *Villa Celina* que analizábamos anteriormente:

⁴⁷ Ver nota 35.

⁴⁸ En *Rock barrial*, cuando “Juan Diego” y su amigo Roque llegan a la galería de arte, dice el narrador: “Una persona se acerca y les increpa que no hay rojo en la tela, el color es una búsqueda, un concepto, y entonces se arrima otra gente y de este modo la discusión se desarrolla. Todos hacen cuadrado con las manos y elaboran teorías críticas (...) Los carismáticos siguen rezándole al cuadro y yo digo ¡basta!” (2010:154). Esta confrontación del registro propio con el del centro condice con una característica del peronismo como movimiento político en sus orígenes: la fuerte tendencia anti-intelectual (véase Svampa, 1994: 258). Antes en *Rock barrial*, los ciudadanos, cuando los conurbanos ingresan al centro de la ciudad, “expiran sanatas incomprensibles, un idioma local apenas recordado por los hijos, que se van en masa al extranjero” (2010:140).

...eh loco me habilitá dié centavo, yo no te lo vengo a robá, te lo vengo a pedí, y agarrame ésta pedazo de puto, me venís a caretear en mi propio barrio... Villa Celina (2008:62).

...apareció la lancha con los cascos azules (...) lejos de hacerla con carpa nuestras estrofas se zarparon de quilombo (2008:124-125).

Bueno, entonces musarela y atenti al chamuyo porque a mí posta que sí, cuarta locura, me clavaron la croqueta con una bolea y un saque de puntín (2008:133).

Este registro, que como vemos aparece extremado, se incorpora a la propia narración con naturalidad, incluso en clave de autoafirmación, a diferencia de lo que hizo con el registro del conurbano la literatura antiperonista del período clásico donde la cita de las hablas sociales aparece como un código desvalorizador y como expresión de la no-cultura y la barbarie a las que sectores antiperonistas asociaban con la figura del “cabecita negra”. “La fiesta del monstruo”, de Borges y Bioy Casares, es el texto que refleja paradigmáticamente el uso paródico de este registro. Según Jorge Panesi, “el verdadero monstruo del cuento es el lenguaje”, ya que “pretende mostrar el giro pretencioso y chabacano de una cultura mecanizada y falsa” a partir de “dar la palabra al enemigo para que refleje toda su barbarie” (2007:38). Cortés Rocca, por su parte, refiriéndose al tono narrativo del cuento habla de una “desmesura del lenguaje frente al vacío (...), de un fragmento de discurso en uso, de una pulverización del narrador” (2010:187). En consecuencia, podemos pensar el cuento de Borges y Bioy como un intento de encontrar el tono, la voz de aquello que, en su novedad, no se sabe cómo nombrar y que produjo una serie de transformaciones en el habla política del momento. Los recursos empleados para ridiculizar el habla de los sectores populares integran una zona paródica más amplia, que abarca las formas y costumbres del estrato social identificado con el peronismo. Según Cortés Rocca “la hipérbole de la lengua baja es literalmente el relato de un aluvión zoológico sobre el suelo de la lengua” (2010:190). Así, muchos pasajes donde el registro paródico se intensifica sirven para conformar una imagen ridícula del otro:⁴⁹

⁴⁹ Según advierte Avellaneda: “La hipertrofia fundamental del código lingüístico se da en el nivel del habla popular de base, representada aquí, en un texto de aproximadamente dos mil palabras, por no menos de cien rasgos vulgares (barbarismos del tipo ‘cubija’, ‘sangüiche’, ‘pieses’; solecismos como ‘un perro que yo le acariciaba’; usos lexicales incorrectos: ‘recolectarse’ por ‘recogerse’, ‘inveterado’ por ‘atrevido’, etc.). A esto se

Te prometo que vine tan excitado que al rato me estorbaba la cubija para respirar como un ballenato (1979:393).

...la merza me puso de buen humor con la pregunta si me había anotado para el concurso de la Reina Victoria, una indirecta, vos sabés, a esta panza bombo, que siempre dicen que tendría que ser de vidrio para que yo me divisara, aunque sea un poquito, los basamentos horma 44 (1979:394).

Como para aglomeración estaba el camión cuando volví hecho un queso con camiseta, con la lengua de afuera (1979:396).

“Todos son descriptos como feos, mal olientes, peor hablados y deformes”, dice Plotkin aludiendo a este mecanismo de Borges y Bioy, al tiempo que lo relaciona con los discursos sociales extraliterarios: “Esta ‘estetización’ de la política”, afirma, “fue una de las características centrales en la caracterización que importantes sectores de la oposición hicieron del peronismo” (2007:132-133).

A diferencia de la operación que llevan adelante Borges y Bioy Casares, Incardona en *Villa Celina* incorpora el registro barrial adolescente en su propia voz, decíamos en clave de autoafirmación, aunque también le sirve para establecer una marca territorial, configurando lo que llama su “poesía Matanza (...), los versos túneles, de Giribone y Ugarte” (2008:64):

...nadie puede negar que Celina es la tierra de toda mi vida y que ahí crecí con los guachos y los mosquitos y entonces sé de qué hablo cuando te hablo y escuchame si te cabe la verdad, no te orbés y prestame atención (...) cantando sin descanso van a devorar te juro por mi vieja que este es el paraíso, Villa Celina, el barrio más flashero... (2008:123-124).

La fuerte marca territorial hace que la lengua barrial *se territorialice*, contrastando con el proceso de desterritorialización que caracteriza, en primera instancia, a la *literatura menor* propuesta por Deleuze-Guattari (cuyo exponente paradigmático es Kafka, escritor checo en lengua alemana).⁵⁰ No obstante, en principio, la lengua que construye Incardona, como una lengua artificial identificada con un dialecto social específico, queda enmarcada en otra más amplia que sobrepasa los límites del territorio geopolítico al cual está refiriendo, y muchos de

agrega una treintena de lunfardismos (crosta, bufoso, bacán, mersa, busarda, etcétera) y otros tantos italianismos (portar, mascalzone, senza, dopo, babo, presto, bigliete, etcétera)” (1983:85-86).

⁵⁰ Cfr. Deleuze-Guattari, 1978.

sus significados se construyen en el contacto con esta otra lengua, a la que Deleuze-Guattari designan como vernácula, maternal o territorial, para distinguirla de la vehicular, urbana, estatal, de sociedad: “la lengua vernácula es *aquí*; la vehicular *por todas partes*” (1978:39). En consecuencia “una literatura menor”, aclaran Deleuze y Guattari, “no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (1978:28); este enunciado nos sirve para pensar el uso intensivo y sobre todo las connotaciones políticas que adquiere la lengua que Incardona construye en sus novelas:

Incluso si es única, una lengua sigue siendo un puchero, una mezcla esquizofrénica, un traje de Arlequín a través del cual se ejercen funciones de lenguaje muy diferentes y diversos centros de poder, donde se debate lo que se puede decir y lo que no se puede decir: se pondrá en juego una función contra otra, se pondrán en juego los coeficientes de territorialidad y de desterritorialización relativos (Deleuze-Guattari, 1978:43).

Sobre todo, es interesante pensar el concepto de *literatura menor* en relación a sus otras dos características: primero, en referencia a la articulación de lo individual en lo inmediato político y, luego, al dispositivo colectivo de enunciación.⁵¹ El carácter político que adquiere la construcción de la lengua en *Villa Celina* y *Rock barrial* condice con el concepto propuesto por Deleuze y Guattari cuando afirman que en una literatura menor *todo es político*: el espacio reducido “hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política” (1978:29). En este sentido, podemos resignificar toda la descripción aparentemente trivial de la infancia de “Juan Diego” en un barrio del conurbano bonaerense como un extracto molecular, necesario, indispensable, “agrandado en el microscopio” (Deleuze-Guattari, 1978:29), donde se activan una serie de cuestiones políticas que subyacen y sobrepasan lo contingente narrativo que presenta el texto en su superficie. Lo anecdótico se funde con lo inmediato político, incluso, por momentos a través de la incorporación a la propia voz narrativa de sintagmas con peso específico en relación a realidades recientes. En el contexto de la lucha contra una barra de Lugano, refiere el narrador en *Villa Celina*: “...se decía que iban a venir

⁵¹ Cfr. Deleuze-Guattari, 1978.

con cuchillos, con cadenas y toda la sanata, es más, en una de esas traían fierros. Y que vengan, *si quieren venir que vengan*, dijo un borracho” (el subrayado es nuestro, 2008:88).

En consonancia con la definición de *literatura menor*, la construcción de la lengua subordinada al trazado de un territorio político adquiere además, como decíamos, un valor colectivo, de manera tal que se puede reconocer una *enunciación colectiva* en la propia voz del narrador (más precisamente en las formas de incorporar el registro popular del barrio periférico), que se contrapone a una literatura de autor o de maestro.⁵² En conclusión, “no hay sujeto, sólo hay *dispositivos colectivos de enunciación*” (Deleuze-Guattari, 1978:31, el subrayado es del original). La enunciación colectiva se logra tanto a través del discurso extremado: “...qué hacé (...) qué hacé qué, moco (...) mariposa qué queré (...) ¿qué me dijiste la reconcha de tu vieja?, ehh, dice el guacho, con mi vieja no te metás, (...) no te ortibés” (Incardona, 2008:64), como por la incorporación de materiales de la cultura popular, por ejemplo, fragmentos de canciones de rock, de *Viejas Locas* o de *Patricio Rey y sus redonditos de ricota*, algunos de los cuales quedan relacionados explícitamente con el territorio del conurbano, espacio que, como veíamos, Incardona construye políticamente:

...me metí de lleno en el sótano de la Matanza, cerca de la General Paz y la Richieri, atrás de la zanja grande que va a la Villa Lucero, *tana tana tana tatá era un pop violento que guió al gran estilo siniestro*, entre Celina y Madero, Celina y Lugano (...) caminé la panza del gusano hasta que agarré la oscuridá, repiola (el subrayado es nuestro, Incardona, 2008:61).

Dicen que mi barrio se zarpa de jevi, ¡eh!, y a mí me agarra la melancolía inversa y la macrófila, *taana tataaata taana tataaata ahí van los maachos para coonsumaar una hermosa dootación viitaaal, superloológico* (el subrayado es nuestro, Incardona, 2008:123).⁵³

La condición colectiva de los enunciados que recorta al estrato rockero adolescente como sujeto político (actor principal de la toma del centro durante diciembre de 2001 en *Rock barrial*), queda reflejado en el “Blues de Celina”, en relación al cual el narrador afirma: “Era

⁵² Cfr. Deleuze-Guattari, 1978.

⁵³ El subrayado en las dos citas que recortamos corresponde a canciones de *Patricio Rey y sus redonditos de ricota*.

una canción especial el Blues de Celina. / Fue hecha para cantarla entre muchos. Las / voces se repetían infinitamente. El Blues de / Celina no tenía autor, tampoco compositor. Salió de la nada, en una zapada, muy / zarpada.” (2010:66). El carácter colectivo de la enunciación se logra, también, a partir de la incorporación de otras consignas pertenecientes a la cultura popular, a veces barriales y otras políticas, específicamente del peronismo, que recortan el circuito de enunciación pero a la vez lo vuelven colectivo: “¡Mandarina, mandarina, mandarina, mandarinaaaa; si no sale de su casa, no vive en Villa Celina!” (2008:118), “Vea vea vea, somos la famosa banda del Flaco y la Virgen villera, vea vea vea, somos la famosa negrada de la Pastoral Villera” (2010:81), “Looos muuchachós peroniiiistas toodos uniiidos triunfareemos, yyy como sieceempre dareemos un grito de corazón ¡Viva Peróoon!, ¡Viva Peróoon!...” (2008:48).

Este impulso del regionalismo lingüístico como territorialización “a través del dialecto o del *patois*, lengua vernacular” (Deleuze-Guattari, 1978:40) pone en escena un problema político. La construcción de esta lengua, al tiempo que le sirve a Incardona para encontrar “su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto” (Deleuze-Guattari, 1978:31), localiza, ubica su particularidad y su contingencia, en el marco de reivindicaciones políticas que sobrepasan ese margen, incluso territorial, que construye con su literatura, a partir de un enunciado colectivo que podríamos denominar, siguiendo las líneas de sus novelas, el “Matanza aguanta” (2008:69), o “Aguante Celina” (2008:90) (2008:138), que responden a la constitución de un auténtico sujeto popular.

2 Segunda parte

2.1 Repetición y diferencia: el tópico de invasión (1945-2001)

La aparición del tópico de invasión durante el peronismo clásico en un espectro significativo de autores antiperonistas, de los cuales nosotros recortamos para nuestra investigación a Borges, Cortázar, y Martínez Estrada,⁵⁴ puede interpretarse, en consonancia con Andrés Avellaneda, como la forma literaria que adquirió la reacción al proceso socio-político que encarnó el peronismo, el cual “conmovió las bases tradicionales de las conductas políticas, económicas y culturales, (al tiempo que) alteró la estratificación y el ritmo de la movilidad social” (Avellaneda, 1983:16). La recurrencia a esta imagen en tanto matriz interpretativa contribuyó, entre otros, como factor de cohesión para aglutinar a los escritores frente a sectores que “pugnaban agresivamente por construirse un espacio político y cultural propio” (Avellaneda, 1983:10) del que carecían, y a los que, según Cortés Rocca, percibían como:

...pura función vital, la *nuda vita*, un paso más acá de la vida calificada, de ese *plus* que definiría lo humano, de la vida política. La aparición de estos cuerpos en la escena política argentina se lee, entonces, como una invasión, como una irrupción irreverente de esta vida pura en un lugar que parece destinado *a otra cosa* (el subrayado es del original, 2010:186).

Para Avellaneda el tópico de invasión excede, aunque lo incluya, el ámbito literario ya que resume el modo en que las clases media y alta percibieron, o mejor experimentaron, la llegada de los sectores populares a la escena pública, proceso que se refuerza a través del crecimiento demográfico de los márgenes de la capital federal y la conformación del

⁵⁴ Escritores usualmente clasificados como “liberales” que constituyen una muestra del espectro social, cultural e ideológico del grupo de escritores antiperonistas activos durante las décadas del cuarenta y cincuenta.

conurbano.⁵⁵ De aquí que el tema, si bien en el momento inicial se erigió en réplica literaria, dependió en gran medida de una sensación extraliteraria, a tal punto de que puede hablarse de traducción de un semema que es constante en otros discursos sociales de la época.⁵⁶ Nos interesa volver al tópico de invasión durante el peronismo clásico para establecer una relación intertextual entre esta literatura y la de Incardona, atendiendo sobre todo a la reformulación de la dicotomía sarmientina de civilización y barbarie y a la irrupción, en sede literaria, de la violencia política.

En el caso de Cortázar, si bien “Casa Tomada” (1947) como resultado de lecturas posteriores se convirtió en emblema del proceso de metaforización del peronismo, es en la novela *El examen* (escrita en los años del peronismo clásico pero publicada durante la década del ochenta) donde el tópico de invasión en cierto sentido connota más explícitamente la coyuntura política del momento. A partir de lo que Gamerro llama la “hipótesis Sebrelí”,⁵⁷ el cuento se asocia a esa “angustiosa sensación de invasión que el cabecita negra provoca en el clase media” (Gamerro, 2007:44). Sin embargo, como ya dijimos, a diferencia de lo que ocurre en otros textos del período y del propio Cortázar, en “Casa Tomada”, como en el resto de *Bestiario*, la interpretación del sentido de invasión en clave de cabecita negra tomando el centro de la ciudad está estimulada menos por el sustrato textual que por la eficacia de una operación de lectura que termina superponiéndose con el cuento mismo y convirtiéndose en un

⁵⁵ Según Andrés Avellaneda: “El proceso de migración interna, acelerado desde fines de la década del treinta, vuelca en la ciudad de Buenos Aires y en sus alrededores, la zona denominada ‘Gran Buenos Aires’, un promedio de 72.000 nuevos habitantes por año entre 1934 y 1943, en su mayor parte campesinos que, provenientes de provincias lejanas y pauperizadas, muy pronto son llamados ‘cabecitas negras’. El promedio entre 1943 y 1947 se estima en una cifra de 117.000 nuevos inmigrantes por año. (...) Hacia 1947 el 58 por ciento de la población del Gran Buenos Aires pertenecía a la clase proletaria. (...) El porteño de clase media se siente vivir en una ciudad que, suya hasta muy poco antes, está ahora invadida por provincianos de tez oscura que se comportan de modo extraño y que se comunican entre sí en lenguas diferentes muchas veces.” (1983:32-33).

⁵⁶ “El sentimiento de haber sido invadido por lo extraño y ajeno, fundamentalmente perturbador por ser desorden, ruido, salvajismo, se encuentra, como se ha visto, en los discursos políticos de la época” (Avellaneda, 1983:115).

⁵⁷ Gamerro se refiere a la lectura que hace Sebrelí sobre el cuento de Cortázar en *Buenos Aires, vida cotidiana y alineación* (Siglo Veinte, Bs. As., 1966), lectura que, al tiempo de ser discutida por varios autores, se volvió paradigmática (véase Gamerro, 2007).

lugar común de la crítica.⁵⁸ A lo sumo, narra cómo un “ellos” (pronombre que, según Avellaneda, vuelve político el relato)⁵⁹ termina tomando, a través de “ruidos”,⁶⁰ la casa burguesa del par de hermanos que la habitan:⁶¹

El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. (...) Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:
- Tuve que cerrar la puerta del pasillo. *Han tomado la parte del fondo*. (el subrayado es nuestro, 2010:109).

En *El examen*, en cambio, la coyuntura de la época aparece insinuada con más fuerza a través de la utilización de un código geográfico (interior del país-capital federal) que comparte con otros textos de autores antiperonistas del período (como Borges-Bioy Casares y Martínez Estrada), y que luego es retomado por las novelas de Incardona. En Cortázar, la invasión es territorial pero también se produce en la esfera de la cultura; este es un punto importante ya que “la oposición entre Pueblo y Cultura que se opera en la época peronista alude a algo más a través de la superposición de niveles, pues se trata de una figura de lo social (Pueblo) opuesta al registro de la cultura” (Svampa, 1994:260). En *El examen*, el nuevo gobierno toma nada menos que el teatro Colón; cuando los protagonistas van a “refugiarse” a un palco (1986:119), encuentran que la lógica cultural de ese espacio ha sido subvertida.⁶² En el cuento “La banda”⁶³ (contextualizado en febrero de 1947), Lucio va al Gran Cine Opera a ver una película de Anatole Litvak y encuentra que “había algo ahí que no andaba bien, algo no definible” (2010:367): antes de la proyección toca una banda de la compañía “Alpargatas”, “un

⁵⁸ Cfr. Gamerro, 2007.

⁵⁹ Véase Avellaneda, 1983:116.

⁶⁰ Cortázar, 2010:111.

⁶¹ El motivo de la casa burguesa acechada por diversos elementos extraños se repite en otros cuentos de *Bestiario*: en “Carta a una señorita en París” la serie de conejos que el narrador inesperadamente vomita terminan por destruir la casa, los libros, las telas de los sillones, el autorretrato de Augusto Torres y la alfombra (2010:119). En “Cefalea”, por otra parte, las manuscipias se vuelven un peligro al acecho de la casa; el narrador dice: “las sentimos cerca de la casa, en los techos, rascando las ventanas, contra los dinteles”, y luego aclara “la casa es nuestra cabeza, la sentimos rondada, cada ventana es una oreja contra el aullar de las manuscipias ahí afuera” (2010:146). En *El examen*, la casa también tiene un lugar fundamental como figura metafórica: la casa donde leen literatura francesa e inglesa se opone a la Facultad peronista. Dice Clara refiriéndose a Juan: “Anoche me dijo, medio dormido ‘La casa se viene abajo’” (1986:37).

⁶² Cfr. Cortázar 1986:128-131.

⁶³ “La banda” no pertenece a *Bestiario* sino al libro de cuentos *Final de juego*, en *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Alfaguara, 2010.

enorme camelo, pues de sus ciento y pico de integrantes sólo una tercera parte tocaba sus instrumentos” (2010:368-369), hecho que le produce “una sensación de extrañamiento” y que, luego, en una reflexión posterior, interpretará en clave de invasión en los demás órdenes sociales: ese “escándalo de hallarse rodeado de elementos que no estaban en su sitio” (...) “podía prolongarse a la calle, a *El Galeón*, a su traje azul, a su programa de la noche, a su oficina de mañana, a su plan de ahorro, a su veraneo de marzo, a su amiga, a su madurez, al día de su muerte” (2010:370).⁶⁴ Esta oposición que enfrenta las nociones de “pueblo” por un lado, y “cultura” por el otro, se inscribe en la lógica de las ideas propias del contexto del peronismo clásico.⁶⁵ El par pueblo/cultura se mantiene en *Rock barrial* pero con los términos invertidos ya que el relato de Incardona está enunciado desde la perspectiva de los que toman el centro. La invasión empieza por una galería de arte, también sugerida como epítome de la cultura y de una intelectualidad hegemónica productora de significados simbólicos, históricamente opositora al peronismo: “Contra la ciudad, llegamos a la galería del centro (...) Los carismáticos siguen rezándole al cuadro y yo digo ¡basta!, me tomo tres Marías, saco definitivamente el alambre y como gato salto sobre el cuerpo de un fosforescente que se me cruza a los brillos” (2010:153-154).⁶⁶

Pasando al plano estrictamente territorial de la invasión, en *El examen* el grupo de jóvenes que protagoniza la novela llega a la Plaza de Mayo y, mientras suena una música metálica desde parlantes en serie, ven una multitud que, venida del interior del país y habiendo tomado la plaza, se prepara para adorar un hueso: “Todo Buenos Aires viene a ver el hueso. Anoche llegó un tren de Tucumán con mil quinientos obreros. Hay baile popular delante de la Municipalidad (...) Hicieron el santuario tomando la pirámide como uno de los soportes”

⁶⁴ En Cortázar, Julio; “La banda”, *Cuentos completos I*, Alfaguara, Buenos Aires, 2010.

⁶⁵ Cfr. Svampa, 1994:285.

⁶⁶ En páginas anteriores, el narrador contrapone, con violencia, a la esfera intelectual la fuerza de trabajo: “Al crítico de arte, le levanto la mano con la pinza de acero industrial” (2010:130).

(1986:48).⁶⁷ La Plaza de Mayo, con su escenografía de Casa de Gobierno y una iluminación que “reverbera en los edificios cercanos” (1986:47), se repite como lugar paradigmático, blanco de la invasión por parte de los grupos “invasores” en el conjunto de los textos del corpus de análisis. Martínez Estrada, por su parte, introduce el tópico de invasión en varios relatos,⁶⁸ pero es en “Sábado de gloria” donde alude más claramente al peronismo, y donde aparece el mismo código geográfico que venimos analizando. Más allá de algunas alusiones metafóricas previas,⁶⁹ la descripción de la invasión (que se produce de nuevo desde el interior rural del país hacia la Plaza de Mayo) está situada en el centro matemático del texto, lo cual indicaría la intención de marcarla como clave.⁷⁰

Llegaron con sus cabalgaduras, las ataron a las rejas que preservan la Pirámide de la Libertad, e irrumpieron en la Casa de Gobierno, muchos de ellos sin descabalgarse (...) Queda perfectamente aclarada la marcha de la invasión... sobre la heroica ciudad de Buenos Aires. (...) Gauchos e indios, del Chaco, Corrientes, Patagonia y demás lugares de la reserva nacional. (1968:29-30)⁷¹ (...) Fueron hasta el Hospital Muñiz donde estaba cautivo el Coronel. Hicieron vivaques en las plazas, se lavaban los pies en las fuentes, se secaban con las banderas y comían asado. La noche fue de apoteosis. Pasearon con antorchas de diarios encendidos. Llegaron a la Plaza de Mayo donde aguardaban los caballos atados a la Pirámide (1968:33).⁷²

Como en “Sábado de gloria” y *El examen*, en *Rock barrial* Incardona vuelve a proponer la apropiación de los símbolos arquitectónicos de la Plaza de Mayo, representándola,

⁶⁷ Más adelante, cuando se encuentren con una mujer vestida de blanco como alegoría de la patria, representación que a Clara le despierta “miedo” y “asco”, uno de los presentes enuncia los lugares de procedencia del pueblo: “Ella viene de Lincoln, de Curuzú Cuatiá, y de Presidente Roca. (...) Ella viene de Formosa, de Covunco, de Nogoyá y de Chapadmalal” (1986:50).

⁶⁸ En *Marta Riquelme*, por ejemplo, los inquilinos son nombrados como invasores (Martínez Estrada, 1968:142), y en *Examen sin conciencia* se habla de “invasores impalpables” o de una “invasión fantasma e impalpable” para referirse a la policía secreta que supuestamente merodea el interior del hospital (Martínez Estrada, 1968:283-291).

⁶⁹ La llegada de los empleados nuevos en la repartición, luego del cambio de autoridades, es descrito como una invasión, “concepto que sale de la oficina hacia el mundo exterior dando así la idea de un fenómeno extendido a todos los órdenes de la vida nacional” (Avellaneda, 1983:154).

⁷⁰ Avellaneda 1983:148-149.

⁷¹ Las alusiones, como podemos ver, son claras: la pirámide nos sitúa en la Plaza de Mayo y los carteles que glorifican las alpargatas hacen alusión a una consigna de la época: “alpargatas sí, libros no”.

⁷² Las alusiones, aquí, de nuevo son claras: el Coronel cautivo nos sitúa en el 17 de octubre de 1945 donde una masa de personas pidió en Plaza de Mayo por la liberación del entonces coronel Perón; “se lavaban los pies en las fuentes” es una imagen también de ese día, conocida por todos coloquialmente como “las patas en la fuente”. Más adelante, Martínez Estrada describe la invasión como si proviniese de un país extranjero: “Las turbas armadas y las tropas mancomunadas desfilaban como si se tratara de una ciudad invadida por el extranjero” (1968:32). “La fiesta del Monstruo” de Borges y Bioy Casares, por su parte, escenifica la manifestación del 17 de octubre de 1945, en sintonía con lo que la oposición del momento estigmatizó como *un aluvión zoológico*, y el código geográfico preciso es el que va del sur del conurbano bonaerense al centro de la capital federal, en este sentido: Tolosa – Ensenada – Berazategui – Quilmes – Sarandí - Avellaneda – Plaza de Mayo.

según la nomenclatura de Pierre Nora, como “lugar de memoria”,⁷³ la cual con la manifestación del 17 de octubre y las operaciones discursivas posteriores de Perón adquiere importancia en el contexto específico de la liturgia peronista, convirtiéndose directamente en un lugar de memoria partidaria.⁷⁴

La manifestación levanta olas que rompen contra los acantilados de ministerios y catedrales. El disturbio sube la marea y el agua se junta con el cielo en el fondo del paisaje, encima de la Plaza de Mayo (Incardona, 2010:163).

Los conurbanos laguneamos un rato al costado del Cabildo y después nos subimos a un barco con los piratas del asfalto. A cada rato, llegan más; de ambos bandos llegan más y mejor pertrechados. Los autos explotan y los negocios son saqueados. (...) El rey está sitiado. Nuestra pandilla pinta la Pirámide de Mayo con los nombres de las bandas. El rock barrial moja las guitarras en la fuente y el agua del centro se mezcla con la zanja (Incardona, 2010:164).

En el recorrido que presenta *Rock barrial*, en principio un recorrido gratuito que surge sin ninguna premeditación y que va del conurbano bonaerense al centro de la capital federal, se produce el quiebre de un orden espacial, de la organización de un conjunto de posibilidades y prohibiciones,⁷⁵ al tiempo que, en términos de Scalabrini Ortiz, se subleva un subsuelo, algo que, como en el 17 de octubre de 1945, estaba oculto y sorpresivamente queda en primer plano.⁷⁶ Lo que en términos territoriales representa el campito -“campitos de carbón que casi nadie conoce, porque están muy escondidos en algún lugar del Conurbano, entre La Matanza, Lomas de Zamora y Esteban Echeverría” (Incardona, 2009:84-85)-⁷⁷ se reformula en una trayectoria que “habla”,⁷⁸ en un andar que transgrede y finalmente invade, que dice lo que dicen materialmente estos territorios vedados: “Al costado, las aguas ya no arrastraban aceites

⁷³ “Un espacio construido históricamente en el que se cristaliza la memoria colectiva, pero cuyo referente es él mismo” (Plotkin, 2007:96).

⁷⁴ Cfr. Plotkin, 2007.

⁷⁵ Cfr. De Certeau, 200:110.

⁷⁶ Dice Svampa, en relación a las “lecturas” del 17 de octubre, que “el peronismo como totalitarismo había sido posible porque tocaba hondas raíces de una Argentina olvidada, invisibles hasta cierto tiempo, pero presentes con toda su fuerza destructora y primitiva, en busca de la revancha” (2006:264). Hanna Arendt, por otra parte, afirma: “...en la vida privada, al igual que en la pública, hay situaciones en las que el único remedio apropiado puede ser la auténtica celeridad de un acto violento” (1999:163).

⁷⁷ Es lo que Incardona formula en *Villa Celina* como “el sótano de la Matanza” (2008:70), o más adelante “el desbande en el barro” (2008:115).

⁷⁸ Dice De Certeau: “El andar afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etcétera, las trayectorias que ‘habla’” (2000:112).

encendidos sino inmensas aureolas de grasa, dando al río el aspecto de un pantano, de un largo alud de barro cayendo en cámara lenta hacia la Capital, desde la cuenca del Matanza” (Incardona, 2009:140).⁷⁹ Este relato espacial además evoca un recorrido que posee una estructura de mito,⁸⁰ en tanto repite y recupera elementos que quedaron cristalizados en el imaginario político (el mismo itinerario y ciertas apropiaciones de lugares que luego se convertirán en espacios de memoria) que fueron objeto de representación por parte de escritores peronistas, como Scalabrini Ortiz y Velázquez.⁸¹ No obstante, las dos plazas (la del 45 y la del 2001), como sinécdoques de procesos histórico-políticos, terminan siendo en un punto, en virtud de los acontecimientos a los que se refieren, plazas antagónicas. Mientras las primeras representaciones del 17 de octubre por parte de los escritores peronistas sugieren el sentido de una puerta que se abre hacia el futuro, la invasión del 2001 en Incardona termina siendo una puerta que se cierra, la manifestación (como veremos más adelante política) de la aniquilación de la política. Incardona no presenta esta invasión desde el punto de vista del historiador, no repone las capas de lo sucedido aquellos 19 y 20 de diciembre, sino que efectúa un recorte arbitrario. Si bien podemos reconocer postales urbanas que tienen un anclaje en el

⁷⁹ O más adelante: “Ríos argentinos, de las cuencas caudalosas del este, de los hilos míticos del oeste, ha llegado la hora del Matanza, para que en sus aguas negras naveguen los cargueros del Mercado Central. Nuestras frutas explotarán gajos venenosos que secarán todo a su paso. De sus semillas, crecerán naranjos de cobre, mandarinos de alpaca, cuyas fragancias provinciales tomarán la atmósfera porteña hasta que reinen, sobre plazas y jardines, los aires residuales del Conurbano” (Incardona, 2010:164).

⁸⁰ Entendiendo por mito, en consonancia con De Certeau, “un discurso relativo al lugar/no lugar (u origen) de la existencia concreta, un relato trabajado artesanalmente con elementos sacados de dichos comunes, una historia alusiva y fragmentaria cuyos agujeros se encajan en las prácticas sociales que ésta simboliza” (2000:114).

⁸¹ *El juramento* de Velázquez, por ejemplo, narra los acontecimientos desde la perspectiva de lo que Incardona llama el “conurbano”, y en este sentido podríamos establecer, nuevamente, cierta comparación: “Humildes contra poderosos (...) barriadas de los pueblos populosos del Gran Buenos Aires, Avellaneda estaba en pie. Otros sublevarían Puerto Santiago, Berisso, Ensenada, San Martín. Nos adueñaríamos de los autos y ómnibus” (1954:146-147). El énfasis topográfico repite lo que veíamos tanto en los textos antiperonistas como en los de Incardona: columnas que ingresan a la capital federal por la parte del sur: “Aquella multitud atravesó Barracas, las dársenas, Constitución, San Telmo, otra multitud torció por Monserrat” (1954:152). “El camino real presentaba el extraño aspecto de una larguísima caravana. Éxodo. Peregrinación. Marcha apresurada de invasión o conquista. Al fin llegamos al límite de la capital: el Riachuelo” (Velázquez, 1954:150). Por su parte, dice Scalabrini Ortiz: “Un hálito áspero crecía en densas vaharadas, mientras las multitudes continuaban llegando. Venían de las usinas de Puerto Nuevo, de los talleres de la Chacarita y Villa Crespo, de las manufacturas de San Martín y Vicente López, de las fundiciones y acérías del Riachuelo, de las hilanderías de Barracas. Brotaban de los pantanos de Gerli y Avellaneda o descendían de las Lomas de Zamora. Hermanados en el mismo grito y en la misma fe, iban el peón de campo de Cañuelas y el tornero de precisión. *Era el subsuelo de la Patria sublevado*” (2008:172).

caos del 2001,⁸² están ausentes los cacerolazos masivos que sacudieron los barrios de clase media de Buenos Aires e incluso la crónica política de aquellos días.⁸³ Como afirma Walter Benjamin, “articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro” (1999:04). En este sentido, Incardona recorta un punto de la foto general haciéndole cobrar una dimensión excluyente sólo a una parte de aquella lucha. De algún modo, podríamos decir que manipula el imaginario social para poner en foco un segmento de clase particular, en tanto el sujeto colectivo en las páginas de *Rock barrial* está representado exclusivamente por los jóvenes del conurbano, herederos de los obreros de las décadas del cuarenta y del cincuenta:

“En las antenas, rebotan las zapadas que hicimos en la década anterior, mientras velábamos a nuestros padres los suicidas. Ahora caemos nosotros, en el centro de la ciudad” (2010:168).

Otro rasgo relevante es la cuestión generacional, que sugiere el advenimiento a la escena pública por afuera de lo político y que, en su inorganicidad, desestructura caóticamente el orden que se pretende desde el centro:

Una multitud aparece de la nada. Es la guerrilla de guachos que sale de la selva. La posguerrilla adolescente. (2010:136)

...pronto llegan los refuerzos, los reciéncrecidos, de doce, trece, catorce años, y la pandilla se regenera. La lucha espiritual no da respiro. Hacia atrás, la columna serpentea. Difícil calcular el número. El comportamiento de los guachos es imprevisible. Su adolescencia es la entropía del organismo social (2010:138).

Así como “el 17 de Octubre”, al decir de Plotkin, “constituyó uno de esos momentos (como el carnaval) en el que (momentáneamente) se dieron vuelta las jerarquías sociales,

⁸² Dice el narrador en *Rock barrial*: “La policía viene al centro en caballos, patrullas y carros hidrantes. Escuadrones antiadolescentes se camuflan de civil y golpean a las pandillas. Roque y yo nos agrupamos junto a un árbol, con los otros conurbanos” (2010:161), “...la yunta militar nos acorrala, nos empuja contra nosotros mismos y tenemos que pararnos espaldas con espaldas. Pelotones de fusilamiento tiran al blanco en nuestros pechos” (2010:166). “La policía salta sobre mi cuerpo con todo el peso de la ley. Arrastrándome (...) un agente me agarra de los pelos” (2010:167-168).

⁸³ Para una descripción de estos procesos desde el punto de vista historiográfico, véase Marcos Novaro, *Argentina en el fin de siglo*, Paidós, Buenos Aires, 2009:612.

poniéndose junto lo que usualmente está separado” (2007:142), el “diciembre de 2001” que se narra en *Rock barrial* aparece con la misma expresión de deseo:

Ha llegado la hora de La Matanza, para que en sus villas y monoblocks vivan diputados y presidentes. Los días de semana, bajarán a la autopista Richieri en reuniones ordinarias, cortarán el tránsito y prenderán gomas de autos. En los mediodías, almorzarán frutas contaminadas y por sus venas correrá la sed. Por las noches, volverán a sus estructuras laberínticas para dormir un rato o, si hace mucho calor, se tirarán directamente en las veredas o en los pastos del campito; muchos diputados y presidentes durmiendo en los potreros, bajo la luz de las estrellas (2010:164-165).

La expresión masiva de las movilizaciones populares en ambos casos pone en escena lo que Deleuze y Guattari, siguiendo la línea de análisis que Foucault hace sobre las disciplinas y micropoderes, llaman “núcleo de inestabilidad”, “cada uno de los cuales lleva implícito riesgos de conflicto, de luchas, y de inversión, al menos transitoria, de las relaciones de fuerza.” (cit. por Deleuze Y Guattari, 1994:236).

2.2 La violencia

“Los muertos son los muertos” (*Rock barrial*)

“...después de todo: un cadáver es un cadáver” (Yves Michaud)

La parte referida a diciembre de 2001 que inicia “Ampere” en *Rock barrial* puede leerse en contrapunto con la literatura antiperonista del período clásico, a partir de un aspecto clave: la explicitación de la violencia en las descripciones de los procesos que ambas literaturas toman como objeto de representación, sea en su versión particularizada (sinécdoque de la vida pública y política) o como violencia social generalizada. El conjunto de los escritores del corpus de análisis decidieron poner el foco en este punto y el tratamiento que cada uno le dio a

la violencia, por tanto, resulta ideológicamente significativo. En los textos seleccionados del período clásico se trata de relacionar, con diferentes intensidades, la literatura y la política, a partir de un exceso que puede leerse en clave intertextual con la literatura de la generación del '37, pieza inaugural de la representación literaria de la violencia política en la Argentina. Tanto en la novela de Cortázar como en “La fiesta del monstruo” encontramos, en tono desmesurado con resonancias paródicas, la violencia inscripta en el cuerpo como encarnación del mal. La puesta en escena de la violencia ejercida contra el chico en *El examen* :

Había un banquillo donde tenían sentado a un pibe de unos ocho años; dos hombres arrodillados lo sujetaban por los hombros y la cintura. Un paisano de ojos rasgados y jeta brutal estaba plantado a un metro del chico, con una aguja de colchonero apuntándole a la cara. La iba acercando poco a poco, dirigiéndola primero a la boca, después a un ojo, después a la nariz. El chico se debatía, gritando de terror, y en su pantaloncito claro se veían las manchas de los orines del miedo (52).⁸⁴

evoca *El Matadero* de Esteban Echeverría donde “por primera vez, las palabras bajas del cuerpo social –y de la violencia sobre el cuerpo- se hacen un lugar en la literatura argentina” (Schvartzman, 2003:07), y “La refalosa” de Hilario Ascasubi, en tanto “el mal que pone en escena (...) no es un simple contrapeso del bien, (sino que) hay un efecto de *extrañamiento* que surge de su carácter excesivo, que lo vuelve inexplicable y atractivo a la vez” (Ansolabehere, 2003:43). En la novela, la relación entre literatura y política, además de aludir a esta tradición literaria, refiere paralelamente a otra igualmente vigente en el plano de las ideas políticas: la de la barbarie residual que vuelve, ineliminable, con resonancias peronistas.⁸⁵

Si al decir de David Viñas, “El matadero” puede leerse como “metáfora mayor de la violación”,⁸⁶ en el corpus de los autores antiperonistas de las décadas del cuarenta y cincuenta hay un patrón común que gira en torno al sometimiento del cuerpo del otro y que se reviste de

⁸⁴ Más adelante esta invasión del lugar propio por parte de sujetos rurales no civilizados queda resumida en una imagen: “Y LOS MONTONEROS / ATARON SUS CABALLOS A LA PIRÁMIDE” (Cortázar, 1986:55).

⁸⁵ Pone en escena lo que Maristella Svampa llama una “barbarie residual”, la cual: “...es concebida en términos de fuerza histórica subterránea; una exterioridad social, desplazada y olvidada, o bien una suerte de substrato social ineliminable que, a través de su entrada extrainstitucional, sale de su ‘cautiverio’ y provoca la implosión de todo un sistema.” (2006:253).

⁸⁶ Véase Schvartzman, 2003:09.

un matiz sexual. Martínez Estrada, por ejemplo, en “Sábado de gloria” narra la “fiesta de la Confirmación” desde la mirada de Julio Nievas, donde los nuevos jefes militares, burócratas, “quedan conectados con el sentido amplio de sexualidad, abuso, falta de caridad” (Avellaneda, 1983:151):

“Reían del modo más desfachatado y aplaudían entusiastamente. Las mesas estaban cubiertas de copas, botellas, bandejas, flores. (...) Instantes después, entre grandes aclamaciones, risas y aplausos, entró una criatura, idéntica a su hija. ¿Era su hija? Despojada de su vestido de calle, con apenas una enaguíta y sus zapatos de baile, fue puesta sobre la mesa y, al compás de la música que seguía ejecutando un vals, empezó a bailar. (...) Parecían estar borrachos todos (...) Muchos militares, que abrazaban a algunas damas al mismo tiempo que levantaban sus copas, festejaban el espectáculo” (1968:75-76).

“La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares, por su parte, escenifica la manifestación del 17 de octubre de 1945, en sintonía con lo que la oposición del momento estigmatizó como *un aluvión zoológico*.⁸⁷ En consonancia con *El examen* de Cortázar, la violencia que presenta el cuento es efecto de la desmesura que ostenta en todos sus niveles (leíamos más arriba la cuestión de la lengua). “La fiesta...”, podríamos decir, es pura desmesura, y la presentación de la violencia alcanza un grado de explicitación incontrastable cuando el grupo se dirige a la Plaza de Mayo a escuchar al “Monstruo”, y antes apedrea gratuitamente a un judío que pasa caminando hasta matarlo:

El primer cascotazo lo acertó, de puro tarro, Tabacman, y le desparramó las encías, y la sangre era un chorro negro. Yo me calenté con la sangre y le arrimé otro viaje con un cascode que le aplasté una oreja y ya perdí la cuenta de los impactos, porque el bombardeo era masivo. (...) Cuando sonaron las campanas de Monserrat se cayó, porque estaba muerto. Nosotros nos desfogamos un rato más, con pedradas que ya no le dolían (1979:401).

Siguiendo la lectura de Ricardo Piglia, interpretamos la escena del intelectual judío apedreado como una traducción, una especie de reescritura del asesinato del unitario de “El matadero” en combinación, de nuevo, con “La refalosa”, todos textos atravesados por “la fiesta

⁸⁷ La expresión fue acuñada por Sanmartino, legislador radical. Afirma Cortés Rocca, refiriéndose a este aluvión que narra el cuento: “La cultura de las orillas –incluso la violencia de los márgenes– despliega su potencia narrativa, estética y política y ocupa un lugar mucho más ambiguo que el de la simple descalificación, el rechazo o la distancia de clase” (2010:188).

atroz de la barbarie popular” (Piglia, 1990:145). El poema de Hilario Ascasubi, a través del “espectáculo del suplicio y de la muerte” (Ansolabehere, 2003:43), funciona como un antecedente del cuento de Borges y Bioy Casares, ya que mientras aquel propone mostrar la maldad del sistema rosista para condenarlo sin remedio,⁸⁸ este hace lo propio con el sistema peronista, al que además inscribe en una línea de continuidad con la barbarie de Rosas. El principal recurso de la retórica política en ambos textos sin dudas consiste en darle la voz al adversario político para que se condene solo. La importancia de este mecanismo común radica en su capacidad de producir una intensificación tal de la violencia que vuelve a los textos violentos en sí mismos, más allá de cuál sea el objeto de representación de cada uno. En consecuencia, el proceso de narrar a través del habla del otro, de algún modo, los convierte en textos límite.⁸⁹

La muerte del judío en “La fiesta...”, por otra parte, se trata de un momento clave del relato, ya que relaciona los dos tipos de barbarie que trae a colación Svampa: por un lado la que viene *desde arriba* (el “líder carismático dictatorial”), y por otro la que surge *desde abajo*, el conjunto de “*residuos sociales* que, como un ave fénix infinitamente resucitada de sus cenizas, tenían por finalidad la destrucción de aquella otra Argentina culta, europea y liberal, que se creía ejemplo en toda América Latina” (1994:263; las cursivas son de la autora), encarnada en el grupo del conurbano que viene a escuchar la voz del “Monstruo”. Asimismo, esta escena en donde se pone en relación a los dos extremos de la barbarie resulta clave en términos territoriales ya que expresa, siguiendo la línea de interpretación de Cortés Rocca, “el momento en que la multitud se territorializa gracias a la presencia del líder, cuando no sólo se desata la violencia sino también el goce del narrador” (2010:196). “El peronismo”, afirma Svampa y su descripción nos sirve para releer el fragmento que citamos arriba, “terminó por ser la encarnación no sólo de la inferioridad sino también del Mal; no presentaba solamente

⁸⁸ Cfr. Ansolabehere, 2003:42.

⁸⁹ Piglia usa este adjetivo cuando analiza la hipálage como instrumento político en “La fiesta del monstruo”.

rasgos animales; en su poder destructor, descubriría también otra dimensión: la monstruosidad” (2006:284).

La violencia de *Rock barril*, en cambio, no remite a ninguna tradición literaria ni apuesta a la desmesura, y si bien al igual que en los textos del período clásico comienza con situaciones aisladas, culmina sobre todo escenificada en la vida social, a partir de lo que Raymond Williams llama un “comportamiento indócil” asociándolo con el concepto de “violación”,⁹⁰ ya no en el sentido sexual sino como ruptura de un orden.⁹¹ Al decir de Benjamin, se trata más bien de una violencia “no sancionada como poder” (1999:28), que existe fuera del derecho y que representa una amenaza, más allá de los fines que persigue:

Se larga la lluvia de piedras, palazos, cascotazos, bombas molotov. Avanzan los púberes, retroceden los artistas. La montada embiste a los arqueros. La infantería apoya con bastones largos y los adolescentes caen por doquier. Un cascarudo afina puntería y gana puntos acertando en las cabezas. Nuestra formación corre peligro. Mandamos tres conurbanos al costado y enseguida se protegen en el humo. Llevan palos y cadenas gruesas (Incardona, 2010:162).

La novela de Incardona presenta una violencia que nace por afuera de lo político y que se vuelve política a fuerza de ser colectiva. No obstante este cariz, no admite pensar en ningún sentido orgánico, porque los enfrentamientos callejeros entre los jóvenes del conurbano y la policía no persiguen ningún propósito; la violencia es un fin en sí misma y no busca nada más allá de su razón de ser, es “por definición irrecuperable, inconmensurable, irreformable” (Michaud, 1989:191), “la que no manifiesta ninguna voluntad, que no funda ningún orden sino que reitera una presencia mediante la destrucción de todo derecho; violencia que no advierte, no avisa, no negocia nada” (Michaud, 1989:192):

⁹⁰ Cfr. Williams, 2000.

⁹¹ En los textos del período del peronismo clásico, quizá sea en “Sábado de gloria” donde la violencia también se escenifica en la vida pública como desorden generalizado: “El desorden era general. Reinaba una general batahola. Se preparaban asado sobre el césped, bebían en las mismas fuentes en que se lavaban los pies y se orinaba en los zaguanes de los médicos. Consumían barrilitos y botellas de cerveza que cedió gentilmente para la hecatombe una fábrica de los Quilmes y los ranqueles” (1968:33).

A cada rato, llegan más; de ambos bandos llegan más y mejor pertrechados. Los autos explotan y los negocios son saqueados. Una vidriera estalla en mil pedazos y los vidrios, en el aire, son caleidoscopios donde veo antiguas niñas saltando los elásticos. Después, la gravedad devuelve los reflejos al piso, para que sean pisoteados por militares y civiles (Incardona, 2010:164).

Es la hora de la venganza. Quemamos autos, saqueamos negocios, rompemos propiedades privadas (Incardona, 2010:140).

Al decir de Michaud, “el hecho mismo de la transgresión es mucho más escandaloso que la gravedad o el horror del suceso” (1989:124): “no se deben quemar los automóviles, no se deben romper las vidrieras de los negocios de lujo” (1989:124). “No se trata del pequeño almacén de la violencia calculadora, sino de un nuevo nacimiento en la furia” (Michaud, 1989:189) y la furia no puede ser organizada. La violencia de Incardona (en su propia inorganicidad, en no servir de instrumento para otra cosa), es en términos de Michaud una “buena violencia” y por tal “vuelve a ceder en seguida o es vencida, o sea que escapa a la sucesión sórdida de la historia” (1989:190):

Conurbanos caen y se ahogan en el charco sin fondo. Adelante, policías, bomberos y paramilitares; atrás, artistas y ciudadanos resentidos. Atacan todos juntos hasta que finalmente nos dividen y nos quiebran. (...) Nuestra derrota está consumada (2010:167).

La obra de Incardona, como venimos viendo, es eminentemente política,⁹² aun cuando *Rock barrial* exprese, como decíamos más arriba, la aniquilación de la política en la vida social. Este punto se conecta y es atravesado por la referencia cronológica que inicia “Ampere”, en tanto la fecha testimonia de manera condensada la mutación de la política que, según Delamata, es propia del período que se inicia en 1999, pero que se retrotrae incluso hasta los gobiernos menemistas.⁹³ Esta “deslegitimación profunda de la representación como fórmula de construcción del poder soberano” (Delamata, 2002:136) queda enunciada en la novela desde el

⁹² “Otra vez rompemos filas como tantas veces, cortamos uniformes y vehículos represivos, abrimos la carne hasta llegar a los huesos del estado”, dice el narrador de *Rock barrial* en pleno enfrentamiento con la policía (2010:166).

⁹³ Según Delamata: “El fuerte contenido ‘anti-política’ de las protestas, de denuncia y repudio de los sistemas políticos locales en los estallidos y de rechazo a los partidos y organizaciones sindicales (tradicionales) en el orden nacional en los cortes y protestas del movimiento de desocupados, enuncia la crisis del lazo representativo entre gobernados y gobernantes, constitutivo del sistema político de la postransición democrática en Argentina.” (2002:131).

comienzo inorgánico de la manifestación (una “violencia gratuita y sin esperanza, inmediata, paroxismo de la rebelión y la furia”)⁹⁴ donde jóvenes del conurbano se suman al recorrido iniciado por “Juan Diego” y su amigo Roque:

Una multitud aparece de la nada. Es la guerrilla de guachos que sale de la selva. La posguerrilla adolescente. Quieren venir con nosotros. Roque me consulta con la mirada. Yo no tengo problemas. Roque está en Roque. Alrededor, casilleros de adoquines atraviesan el mapa. Nuevas tropas pisan las cuadrículas. *Sus ojos de pescado podrido muestran el futuro.* (2010:136, el subrayado es nuestro).

A través de la representación de la invasión violenta de los pibes del conurbano al centro de la ciudad en diciembre del 2001 dejan leerse las figuras del Caos y de la perversión, claramente antagónicas a las imágenes de la Edad de Oro y la inocencia que analizamos en la primera parte de este trabajo. En consecuencia, el fragmento que inicia “Ampere” se manifiesta como el reverso de una infancia en algún punto idílica que adquiere connotaciones míticas y que se llena de significado justamente a la luz de estos enfrentamientos caóticos que la vuelven lejana. En el medio de los disturbios, el narrador sugiere este contraste cuando se refiere a los “recuerdos de la infancia en el cabildo de la mente civil” (2010:166). En línea con el contrapunto que opone la inocencia a la perversión del Caos, “estamos muy cerca de lo político, ya que encontramos así las dos figuras principales del estado salvaje en el pensamiento político clásico” (Michaud, 1989:108). Si como demostramos en la primera parte, la infancia evoca al peronismo clásico en la dimensión histórica como un momento de afirmación política, la imagen pervertida resume el momento de aniquilación de la política en el caos del 2001, fin de ciclo donde resuenan las consignas desencantadas de aquellos días: “Los edificios caen sobre la manifestación hasta callar una por una las canciones. *La política se ha vuelto piedra, vidrio y polvo.* (Incardona, 2010:168, el subrayado es nuestro)”. Lo que interesa de esta cita es la referencia a que la política “se ha vuelto” otra cosa distinta de lo que fue en el pasado. La imagen espectral que asume en el presente, cuando se manifiesta convertida en “piedra, vidrio y polvo”,

⁹⁴ Michaud, 1989:190.

sólo puede interpretarse en relación con la caja de resonancias de la máquina significativa peronista que Incardona activa mediante el itinerario que realizan los jóvenes del conurbano durante el 2001, quienes repiten el acto de invasión del '45, aunque ahora sea más como gesto de furia que como maniobra política.

Bahía Blanca, 22 de diciembre de 2011

BIBLIOGRAFÍA:

FUENTES:

- BORGES Jorge Luis y BIOY CASARES, Adolfo; “La fiesta del monstruo”, en Borges, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1979. 392-402.
- CORTÁZAR, Julio; “Casa tomada”, en *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Alfaguara, 2010.
- -----; *El examen*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana-Planeta, 1986.
- -----; “La banda”, en *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Alfaguara, 2010.
- INCARDONA, Juan Diego; *Villa Celina*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2008.
- -----; *El campito*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana S.A., 2009.
- -----; *Rock barrial*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2010.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel; “Sábado de gloria”, en *Cuatro novelas*, Montevideo, ARCA, 1968.
- -----; “Marta Riquelme”, en *Cuatro novelas*, Montevideo, ARCA, 1968.
- -----; “Examen sin conciencia”, en *Cuatro novelas*, Montevideo, ARCA, 1968.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl; *Yrigoyen y Perón*, en *Obras completas, Tomo II*, Rosario, Editorial Fundación Ross, 2008.
- VELÁZQUEZ, Luis Horacio; *El juramento*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1954.

BIBLIOGRAFÍA TÉORICO-CRÍTICA

- ANDERMANN, Jens; en *Mapas de poder, Una arqueología literaria del espacio argentino*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- ANSOLABEHERE, Pablo; “Ascasubi y el mal argentino”, en SCHVARTZMAN, Julio (Dir. vol.) *Historia crítica de la literatura argentina, La lucha de los lenguajes*. Dir.: JITRIK, Noé. Emecé editores, Buenos Aires, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio; *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2004.
- ARENDT, Hannah; *Crisis de la República*, Taurus, Madrid, 1999.

- ARMONY, Víctor y KESSLER, Gabriel; en NOVARO, Marcos y PALERMO, Vicente (Comp.) *La Historia reciente. Argentina en democracia*, Edhasa, Buenos Aires, 2004.
- AVELLANEDA, Andrés; *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- BALIBAR, Étienne; “¿Qué es una frontera?”, en *Violencias, identidades y civilidad. Para una cultura política global*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2005.
- BENJAMIN, Walter; *Para una crítica de la violencia*, Editorial Leviatán, Buenos Aires, 1995.
- BORELLO, Rodolfo; *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*. Ottawa: Ottawa Hispanic Studies, 1991.
- CORTÉS ROCCA, Paola; “Política y desfiguración: monstruosidad y cuerpo popular”, en CORTÉS ROCCA, Paola; DIELEKE, Edgardo; SORIA, Claudia (Ed.) *Políticas del sentimiento: El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010.
- DE CERTEAU, Michel; *La invención de lo cotidiano, I artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- DE DIEGO, José Luis; “La novela de aprendizaje en Argentina (Primera parte)”, *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, III, 6, 15-40, 1998.
- DELAMATA, Gabriela; “De los ‘estallidos provinciales’ a la generalización de las protestas en Argentina”, *Nueva Sociedad*, 182, 121-138, Noviembre / Diciembre 2002.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix; “Micropolítica y segmentaridad”. En *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*. Valencia: Pre-Textos. 213-237, 1994.
- -----; “¿Qué es una literatura menor?”, en *Kafka, por una literatura menor*, México D.F., Ediciones Era, 1978.
- FERRARI, Marcela; “El peronismo en la Argentina reciente. Algunas interpretaciones”, *Revista anual de la Unidad de Historiografía e Historia de las Ideas (INCIHUSA)*, Mendoza, N° 10, año 9, Diciembre de 2008.
- GAMERRO, Carlos; “Julio Cortázar, inventor del peronismo”, en: *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Dir.: David Viñas. Comp.: Guillermo Korn. Buenos Aires, Paradiso, pp. 44-57, 2007.
- GOLDAR, Ernesto; *El peronismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial Freeland, 1971.
- GRAMUGLIO, María Teresa; “Juan José Saer: el arte de narrar”, *Punto de vista. Revista de cultura*, II, 6, 3-4, 1979.

- JAMES, Daniel; *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1990.
- JAMESON, Frederic; *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós, 1992.
- KORN, Guillermo (comp.); *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires, Paradiso. Dir.: David Viñas, 2007.
- NOVARO, Marcos; *Argentina en el fin de siglo, Historia argentina 10*, Paidós, Buenos Aires, 2009.
- MICHAUD, Yves; *Violencia y política*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1989.
- NOUZEILLES, Gabriela; “El niño proletario: infancia y peronismo”. En CORTÉS ROCCA, Paola; DIELEKE, Edgardo; SORIA, Claudia (Ed.) *Políticas del sentimiento: El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 111-128, 2010.
- PANESI, Jorge; “Borges y el peronismo”, en *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Dir.: David Viñas. Comp.: Guillermo Korn. Buenos Aires, Paradiso, pp. 30-41, 2007.
- PIGLIA, Ricardo; *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1990.
- PLOTKIN, Mariano; *El día que se inventó el peronismo; La construcción del 17 de octubre*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- ROSANO, Susana; *El peronismo a la luz de la “desviación latinoamericana”: literatura y sujeto popular*, Colorado Reviews of Hispanic Studies Vol. 1, N° 1, University of Pittsburgh, 2003.
- SCHVARTZMAN, Julio; “Introducción: La lucha de los lenguajes”, en SCHVARTZMAN, Julio (Dir. vol.) *Historia crítica de la literatura argentina, La lucha de los lenguajes*. Dir.: JITRIK, Noé. Emecé editores, Buenos Aires, 2003.
- SIMMEL, Georg; “Los Alpes”, en *Sobre la aventura (Ensayos filosóficos)*. Barcelona, Ediciones Península. 125-131, 1988.
- SVAMPA, Maristella; *El dilema argentino: civilización o barbarie*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1994.
- WILLIAMS, Raymond; *Palabras clave, Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2000.

