



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

TESIS DE DOCTORADO EN LETRAS

Configuraciones literarias del espacio urbano de fin de siglo XX: las
“ciudades textuales” en César Aira, Fogwill, Sergio Chejfec y D.G. Helder

Juan José Guerra

BAHÍA BLANCA

ARGENTINA

2021

PREFACIO

Esta Tesis se presenta como parte de los requisitos para optar al grado Académico de Doctor en Letras de la Universidad Nacional del Sur y no ha sido presentada previamente para la obtención de otro título en esta Universidad u otra. La misma contiene los resultados obtenidos en investigaciones llevadas a cabo en el ámbito del Departamento de Humanidades durante el período comprendido entre el 1 de noviembre de 2016 y el 9 de diciembre de 2021, bajo la dirección de la Dra. María Celia Vázquez.



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
Secretaría General de Posgrado y Educación Continua

La presente tesis ha sido aprobada el / /, mereciendo
la calificación de (.....)

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional del Sur (UNS), que me formó como docente e investigador de literatura, y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), que me otorgó la Beca Interna Doctoral con la cual se financió esta investigación.

A María Celia Vázquez, no solo porque con su inteligencia e imaginación crítica hizo de mis borradores iniciales una tesis doctoral, sino también porque fue su pregunta formulada casi al pasar en las escaleras de Humanidades en 2014 la que me abrió –y tomo palabras prestadas– una *posibilidad de vida*. Entiendo, también, que no toda dinámica entre directora y doctorando es igual, por eso valoro la sensibilidad con la que María Celia acompañó este proceso de trabajo, asumiendo por momentos una distancia expectante y necesaria y por otros una proximidad atenta y rigurosa. Las conversaciones con ella acerca de teoría literaria y literatura argentina están incluidas de distintas maneras en esta tesis, ya sea explícita o implícitamente, y creo que por sí solas justifican haber afrontado este trabajo.

A Nicolás García y Esteban Sánchez, compañeros de empresas inútiles y maravillosas. A Esteban, además, por su disposición a aclarar mis inquietudes sobre teoría marxista; y a Nicolás, también, por su infatigable deseo de hablar de literatura, empresa inútil y maravillosa si las hay.

A Bruno Grossi y Emiliano Rodríguez Montiel, los detectives salvajes del Litoral, por la amistad y la hospitalidad con que me guiaron por Rosario, ciudad donde fuimos seminaristas felices. Recibí como un extraño honor que, en compañía de ellos, me confundieran y me tomaran por un santafesino más.

A Rafael Arce y su inteligencia septentrional, por la generosidad de darme lugar en su revista para ensayar algunas lecturas y también por las conversaciones sobre Aira y la disposición –abierta, dispendiosa– para el hallazgo.

A Juan Laxagueborde y su fervor amable, no solo por la amistad sino también porque me abrió su biblioteca y su archivo de revistas en momentos cruciales de esta investigación.

A los docentes de los seminarios de posgrado en cuyos cursos puse a prueba de modo preliminar algunas de las claves de lectura de esta tesis: Analía Gerbaudo, Florencia Garramuño, Mariano Siskind, Alejandra Laera, Sergio Pastormerlo y Rubén Florio.

A Isabel Quintana, Graciela Villanueva, Fermín Rodríguez, Jorge Locane y Guillermo Jajamovich, por la generosidad de compartirme sus materiales cuando no podía hallarlos. A Valeria Sager, por el diálogo sobre Aira que destrabó algunas de mis vacilaciones. A Guillermo Korn, quien encontró lo inhallable y se quedó a prestarme ayuda después de hora un atardecer de noviembre en el Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”. A Rodrigo Montenegro, por el libro de Fogwill pero más aún por las conversaciones sobre Fogwill y Chejfec que la excusa del préstamo generó. A Silvana Gardie, por el dato sobre las tertulias, y a Lilia Muñoz, por el dato sobre el hototogisu del *Genji Monogatari*. A Leandro Simari, por el texto de Ludmer que tan generosamente me proporcionó.

Esta tesis fue escrita durante un lapso que incluyó, primero, una recesión económica que incrementó el precio de los libros y, segundo, una crisis sanitaria que provocó el cierre temporario de las bibliotecas. En consecuencia, la ayuda de los bibliotecarios fue inestimable a lo largo del proceso de

escritura. En nombre de todos ellos, agradezco a Alejandra Ortuño (Biblioteca Marasso), Gala Berni (Biblioteca Central) y Lucas Ruppel (Biblioteca Rivadavia). También quiero mencionar a los bibliotecarios de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, porque me atendieron con paciencia infinita cuando pasé mañanas solicitando una cantidad desmedida de materiales, buscando aprovechar al máximo el tiempo del viaje.

A mi familia y muy especialmente a mis padres María Fernanda Perramón y José Luis Guerra, por el apoyo incondicional y porque desde pequeño me hicieron conocer la Ciudad: viajes en los que aprendí lo que Jean-Christophe Bailly llama la *gramática generativa de las piernas*.

A la memoria de mi abuela María Teresa Braghero, quien habría estado feliz y orgullosa como nadie de ver este trabajo finalizado.

A la memoria de mi abuela Lucía Martí Lloret, quien me transmitió con sus relatos la fascinación por las ciudades y en cuya biblioteca del fondo podríamos afirmar que hice –distráida, desordenadamente– mis primeras letras.

Por último, nada de esto hubiera sido humanamente posible sin la compañía de Juliana Ramadori, quien estuvo ahí no solo para alentarme sino también para alertarme cuando notaba que mi atención se desviaba o que mi energía flaqueaba. Esta tesis está dedicada a ella y a nuestra hija Aurora, que recién llega pero que parece estar con nosotros desde hace tiempo.

RESUMEN

Este trabajo propone un análisis del vínculo entre literatura y espacio urbano en determinadas obras de César Aira, Fogwill, Sergio Chejfec y D. G. Helder. Para evaluar el cruce de literatura y espacio urbano, definimos un marco teórico-metodológico que atiende en primer lugar a la literatura y los mecanismos por medio de los cuales las ficciones literarias construyen espacios urbanos. Con esa intención apelamos desde el título de esta investigación al concepto de “ciudades textuales” (*Textstädte*) elaborado por Andreas Mahler (1999). Las “ciudades textuales” son el resultado de “técnicas de modalización” (*Techniken der Modalisierung*) presentes en los “textos de ciudad” o “textos urbanos” (*Stadttexte*). La virtud del concepto de ciudad textual es que permite evaluar con mayor precisión cómo se produce la interacción entre la ciudad imaginada o escrita y la empírica o “real”, entre el texto y el espacio extratextual. Asimismo, partimos de la comprobación de la “insistencia de lo urbano” (Sarlo 2008) en la literatura argentina reciente y procuramos establecer tres modalidades de dicha insistencia, por lo cual nuestro trabajo está dividido en tres partes: la primera, centrada en el concepto de fantasmagoría y en la figuración de la ciudad del presente (Aira); la segunda, enfocada en la perspectiva económico-materialista que construye un *continuum* entre la ciudad de las demoliciones, la de las autopistas y barrios privados, y la de la fragmentación territorial y social (Fogwill); y la tercera, basada en el concepto de ruina y en ciertas figuraciones de la ciudad futura (Chejfec, Helder).

ABSTRACT

This work proposes an analysis of the link between literature and urban space in certain works by César Aira, Fogwill, Sergio Chejfec and D. G. Helder. To evaluate the intersection of literature and urban space, we define a theoretical-methodological framework that primarily addresses literature and the mechanisms through which literary fictions construct urban spaces. Accordingly, we work from the title of this research with the concept of “textual cities” (*Textstädte*) elaborated by Andreas Mahler (1999). The “textual cities” are the result of “modalization techniques” (*Techniken der Modalisierung*) present in the “city texts” or “urban texts” (*Stadttexte*). The virtue of the concept of textual city is that it allows to evaluate with greater precision how the interaction between the imagined or written city and the empirical or “real” one takes place, between the text and the extratextual space. Likewise, we start from the verification of the “insistence of the urban” (Sarlo 2008) in the recent Argentine literature and we try to establish three modalities of this insistence, therefore our work is divided into three parts: the first, centered on the concept of phantasmagoria and the figuration of the city of the present (Aira); the second, focused on the economic-materialist perspective that builds a *continuum* between the city of demolitions, that of highways and private neighborhoods, and that of territorial and social fragmentation (Fogwill); and the third, based on the concept of ruin and on certain figurations of the future city (Chejfec, Helder).

Certifico que fueron incluidos los cambios y correcciones sugeridas por los jurados.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
PRIMERA PARTE. Fantasmagorías del presente: el ciclo urbano en la narrativa de César Aira.....	43
Capítulo 1. La ciudad gótica: encierro, dislocación espacial y exotismo en <i>La luz argentina</i>	44
Capítulo 2. Mercancías, pobreza y reencantamiento del mundo: las novelas del ciclo de Flores (<i>La prueba, La mendiga y La villa</i>).....	73
SEGUNDA PARTE. Geografías del capital: la trilogía narrativa de Fogwill.....	105
Capítulo 3. Modernización, carácter destructivo y demolición de la ciudad: <i>En otro orden de cosas</i>	106
Capítulo 4. Retículas urbanas, autopistas y ciudades fragmentadas: <i>Nuestro modo de vida y Vivir afuera</i>	132
TERCERA PARTE. Imaginario de las ruinas: las ciudades textuales del futuro en Sergio Chejfec y D. G. Helder.....	164
Capítulo 5. Entre lo conjetural y las ruinas: <i>El aire</i> y la ciudad (inter)textual.....	165
Capítulo 6. Restos, suburbios industriales e incertidumbres temporales: <i>Boca de lobo y Tomas para un documental</i>	185
Capítulo 7. Melancolía y espectralidad: <i>Boca de lobo</i>	211
CONCLUSIONES.....	231
BIBLIOGRAFÍA.....	236

Introducción

Entre fines del siglo XX y comienzos del XXI la “insistencia sobre lo urbano” (Sarlo 2008) se impone como cifra de una zona de la producción literaria argentina.¹ Desde el título de la tesis anticipamos el análisis del vínculo entre literatura y espacio urbano en determinadas obras de César Aira (*La luz argentina, La prueba, La mendiga y La villa*), Fogwill (*Vivir afuera, En otro orden de cosas y Nuestro modo de vida*), Sergio Chejfec (*El aire y Boca de lobo*) y D. G. Helder (*Tomas para un documental*).²

A través de sus múltiples figuraciones, los diversos modos de construcción del espacio urbano permiten trazar un recorrido por la tradición literaria en Argentina; en tal

¹ La crítica literaria ha tomado como objeto de análisis el cruce entre literatura y espacio urbano recientemente, como queda demostrado con la aparición de estudios colectivos tales como *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina* (2002), editado por Mabel Moraña; *Ciudades translocales: espacios, flujo, representación. Perspectivas desde las Américas* (2005), editado por Rossana Reguillo y Marcial Godoy Anativia; “Ciudad y cultura”, en revista *La Biblioteca* n° 7 (2008); *Ciudad y escritura. Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI* (2013), editado por Nanne Timmer; *Pa(i)sajes urbanos* (2015), editado por Adriana López-Labourdette y Ariel Camejo Vento; *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea* (2019), editado por Irene Depetris Chauvin y Macarena Urzúa Upazo, por mencionar solo algunos de ellos. En el contexto argentino, específicamente, un síntoma adicional de la insistencia de lo urbano en la literatura consiste en la publicación casi simultánea de tres antologías que reúnen textos de ficción y crónicas de escritores jóvenes y consagrados: *Diagonal Sur* (Edhasa, 2007), *Buenos Aires/ escala 1:1* (Entropía, 2007) y *Buenos Aires la ciudad como un plano* (La Bestia Equilátera, 2010).

² Inicialmente, tuvimos el propósito de abordar un corpus integrado por textos de un mayor número de autores. Entendíamos que tanto las obras de Aira, Fogwill, Chejfec y Helder como las de Martín Rejtman (*Rapado y Velcro y yo*), Washington Cucurto (*Cosa de negros y Las aventuras del Sr. Maíz*), Dalia Rosetti (*Dame pelota*), Matilde Sánchez (*El desperdicio*), Marcelo Cohen (*Insomnio*), Rafael Pinedo (*Plop*) y Carlos Ríos (*Manigua y Cuaderno de Prypiat*) constituían variaciones singulares sobre la insistencia de lo urbano en la literatura argentina reciente y que, al mismo tiempo, se agrupaban de acuerdo con tres ejes de lectura, en función de los cuales establecían entre sí relaciones de convergencia o de contrapunto.

sentido, Roland Spiller afirma no sin rozar la hipérbole que “la historia de la literatura argentina se basa en distintas metáforas y metonimias de la ciudad” (2014a: 10). Denominada por el crítico “capital de la imaginación”, Buenos Aires dio lugar desde su fundación a una producción textual que construyó de manera múltiple el imaginario de la ciudad.³ El planteo de Spiller es congruente, por ejemplo, con lo que ya había señalado Jaime Rest:

Es frecuente que la ciudad tenga un papel protagónico en ciertos libros de muy diversas literaturas: el Dublín de James Joyce, el París de Raymond Queneau, el Londres de Virginia Woolf, el New York de O. Henry. Pero en el caso de Buenos Aires hay que reconocer, para bien o para mal, que ha sido un motivo constante de nuestros escritores, como si de algún modo aquí estuviese la clave o el misterio de nuestra existencia como nación. Transformada en ciudad mitológica, como las ciudades invisibles de las que habla Marco Polo en sus encuentros con Kublai Khan, según el relato de Calvino, Buenos Aires es uno de los grandes y reiterados asuntos de la literatura de los últimos cincuenta años (...) (Rest 1982: 69).

En términos cronológicos, las palabras de Rest son cercanas a la fecha de publicación de *La luz argentina* (1983), el menos reciente de los textos que integran nuestro corpus de análisis. En este aspecto, postulamos la existencia de una *línea de continuidad* entre “los últimos cincuenta años” referidos por Rest y las décadas sucesivas, al mismo tiempo que proponemos la inscripción de las obras de nuestro corpus en esa larga tradición. En consecuencia, ponemos en discusión las hipótesis consensuadas por cierta zona de la crítica

³ Así lo demuestra Rosalba Campra (1989) en un texto ya clásico que va desde la crónica de Ulrico Schmidel hasta Julio Cortázar, pasando por Luis de Miranda, Borges, Carriego, Marechal y tantos otros escritores que contribuyeron a la construcción del imaginario de Buenos Aires. La autora propone que en la crónica de Schmidel ya se habla de una ciudad llamada Buenos Aires incluso cuando esta no era, en 1536, otra cosa que un caserío protegido por una empalizada: “Buenos Aires ya está ahí, esperando que la funden” (Campra 1989: 103). Según Spiller, la ciudad tiene una característica peculiar: “Pocas otras metrópolis crearon una riqueza de textos, mitos, leyendas e imágenes comparable. Esta creatividad modeló una mitología propia, heterogénea e híbrida que transgrede los límites discursivos y semióticos, una mitología que encontramos manifestada en todas las capas culturales, en las creencias, convicciones, pensamientos, actitudes e imaginarios de la vida cotidiana, pero también en la literatura, en novelas, ensayos, en la poesía, en el cine y en las otras artes, en los discursos, en las ciencias y medios más diversos que se conectan entre sí para constituir la memoria colectiva” (2014a: 10).

literaria argentina acerca de que las obras publicadas en el fin de siglo introducen un *corte* o una *cesura* en correlación con las sustantivas transformaciones urbanas que se produjeron en Argentina durante el último cuarto del siglo XX.⁴ A nosotros nos interesa pensar ante todo en los cambios que habrían afectado el estatuto de la literatura en el período. En ese sentido, resulta necesario revisar las premisas de Josefina Ludmer (y sus proyecciones sobre la crítica literaria) acerca de las transformaciones estéticas de fines del siglo XX y comienzos del XXI. Ludmer (2010) sostiene que ciertas estéticas de fin de siglo –entre las que se incluyen las de Aira y Chejfec, por ejemplo– marcan un punto de quiebre tan profundo con relación a las estéticas precedentes que exigen ser leídas desde un nuevo paradigma. El objeto de análisis de *Aquí América Latina. Una especulación* no es tanto la literatura sino la “imaginación pública”, también denominada la “fábrica de presente” o “fábrica de realidad”.⁵ En relación con el par literatura/ciudad, Ludmer propone que el cambio de siglo vino acompañado de nuevos regímenes de significación que se articulan con nuevas formas de territorialización

⁴ Volveremos sobre dichas transformaciones en diferentes momentos de la tesis, pero baste adelantar que para el caso de Argentina seguimos el análisis de Silvestri y Gorelik (2005); para el caso de Argentina en el contexto latinoamericano, seguimos a Janoschka (2002) y Zimmerman (2004).

⁵ Dado que su formación le proporciona a Ludmer una serie de herramientas para analizar ese discurso específico que es la literatura, esta se instala como puerta de entrada al universo de la imaginación pública, pero eso no significa que la literatura tenga privilegios por sobre otros discursos: “La literatura misma es *uno de los hilos* de la imaginación pública y por lo tanto tiene su mismo régimen de realidad: la realidadficción” (2010: 12; la cursiva es nuestra). La relación de este tipo de indagación cultural con la literatura se funda en el uso: “Usar la literatura como lente, máquina, pantalla, mazo de tarot, vehículo y estaciones para poder ver algo de la fábrica de realidad, implica leer sin autores ni obras: la especulación es expropiadora. (...) Usa la literatura para entrar en la fábrica de realidad” (2010: 12). Como señala Ludmer, la especulación no lee la literatura *literariamente*, en el sentido de que se desembaraza de las categorías tradicionales de análisis literario. Pero la pretensión de ir en busca de elementos histórico-culturales en la literatura, que no vendría a ser nada novedoso –el modo sociográfico de pensar la literatura y el arte, según Miguel Dalmaroni (2010)–, se produce en *Aquí América Latina* a partir de un cambio en el dispositivo de análisis: ya no se puede leer literariamente la literatura porque ya no se escribe ni se hace crítica literaria bajo el mismo régimen verbal, régimen de sentido y régimen de realidad en que se escribió durante el ciclo de la autonomía literaria. No es este el lugar para desarrollar el intenso debate que se produjo en la crítica literaria argentina con motivo de la formulación, por parte de Ludmer, del concepto de “literaturas postautónomas”, pero sí vale apuntar que las hipótesis de la autora se relacionan más con los modos de leer de la crítica que con un estado immanente de la literatura y las artes. Como dice Rafael Arce, “las discusiones que ha suscitado Ludmer con esa especie de manifiesto crítico [se refiere a “Literaturas postautónomas”] prueban de algún modo que no se trata de la convivencia pacífica de *modos de escritura*, sino de la coexistencia conflictiva de *modos de leer*” (2010: 17).

(“estamos en una economía que organiza el territorio de otras maneras y en una nueva forma de territorialización del poder” [2010: 124]). Según ella, la ficción literaria en América Latina construye “islas urbanas” sobre la matriz de las “ciudades brutalmente divididas del presente” (2010: 130).⁶ La isla urbana funciona como “un instrumento conceptual; una fábrica de imágenes y enunciados territoriales, provisorios y ambivalentes” (2010: 137). En la nueva espacialidad, para Ludmer, se suprimen –dejan de resultar operativas– distinciones como las de campo/ciudad y literatura rural/literatura urbana, que ya no se piensan de manera dicotómica sino al modo de “fusiones y combinaciones múltiples” (2010: 127). Lo mismo vale para los binomios local/global, exterior/interior y pasado/presente: la isla urbana convoca a un mismo tiempo todas las ciudades pasadas, fusiona espacios públicos y privados, y oscila permanentemente entre las fuerzas de desterritorialización y reterritorialización.

Por su parte, Beatriz Sarlo (2009) prefiere sostener la distinción entre “ciudad imaginada” y “ciudad real”. En *La ciudad vista*, la crítica compone un objeto que desborda lo específicamente literario y se orienta hacia una perspectiva más amplia: “la unidad cultural de Buenos Aires” (2009: 9). La observadora –así se figura Sarlo en buena parte del libro– se enfrenta a la ciudad con una mirada semiológica y, desde ese punto de vista, percibe el espacio urbano como un sistema de signos que debe ser descrito e interpretado. A diferencia de Ludmer, que postula los términos de “desdiferenciación” y “ambivalencia”, Sarlo conserva el esquema opositivo. Construye pares funcionales que dependen de una relación adversativa: ciudad de los shoppings/ciudad de la venta ambulante, ciudad real/ciudad escrita, lo industrial/lo artesanal. Este impulso analítico que busca describir la sintaxis del texto social se asienta en una afirmación metodológica que procura deslindar lo real de lo

⁶ Para un análisis de la fragmentación urbana de las ciudades latinoamericanas a partir del concepto de “isla”, véase el ya mencionado Janoschka (2002).

imaginado y escrito, ya que si bien esas dos dimensiones se articulan, no quiere decir que se amalgamen: “La ciudad real entra en colisión o ratifica a la ciudad escrita, pero nunca se superponen, ni se anulan ni intercambian sus elementos, porque su orden semiótico es diferente” (2009: 147).

A pesar de las divergencias incuestionables que existen entre Ludmer y Sarlo, en un punto sus lecturas se aproximan; ambas delimitan objetos de análisis (la “imaginación pública” y la “unidad cultural de Buenos Aires”, respectivamente) en los que la literatura tiene un lugar secundario. A nosotros, por el contrario, nos parece importante definir un marco teórico-metodológico que atienda en primer lugar a la literatura y los mecanismos por medio de los cuales las ficciones construyen espacios urbanos.

Con esa intención apelamos desde el título de esta investigación al concepto de “ciudades textuales” (*Textstädte*) elaborado por Andreas Mahler (1999). Las “ciudades textuales” son el resultado de “técnicas de modalización” (*Techniken der Modalisierung*) presentes en los “textos de ciudad” o “textos urbanos” (*Stadttexte*).⁷ Mahler se refiere a obras literarias en las que la configuración del espacio urbano constituye un tema dominante, en el sentido de que no ocupa el segundo plano de la mera “ambientación” sino que es parte principal del dispositivo ficcional.

La virtud del concepto de ciudad textual o ciudad-texto es que permite evaluar con mayor precisión cómo se produce la interacción entre la ciudad imaginada o escrita y la empírica o “real”, entre el texto y el espacio extratextual. Según Mahler, las ficciones

⁷ Jorge Locane precisa todavía más cómo funciona la dialéctica entre textos de ciudad y ciudades textuales: “Las ciudades textuales contribuyen, pues, a construir la ciudad invisible y son el resultado de los textos de ciudades, es decir, el producto de la articulación de recursos literarios en función de una imagen simbólica, alternativa y no sujeta al espacio material, al que, no obstante, puede referir de manera más o menos explícita” (2016: 71).

construyen ciudades discursivamente tanto por medio de topónimos o elementos prototípicos de una ciudad (*constitución referencial*) como mediante atribuciones, valoraciones y significados asociados a dicha ciudad (*constitución semántica*). Estos dos tipos de constitución conectan el texto con el contexto, mientras que las técnicas de modalización antes mencionadas reconfiguran los datos extratextuales y construyen una ciudad-texto que se desembaraza de la mimesis representacional, en la medida en que establece un vínculo creativo con el referente que marca una distancia crítica. Siguiendo el planteo de Mahler, Jorge Locane apunta que “en términos generales, por medio de las *técnicas de modalización*, de reelaboración y asignación de atributos, un espacio urbano conocido por la experiencia y al que el texto remite semántica y/o referencialmente es (re)creado como *ciudad textual*” (2016: 76).⁸

Las partes que conforman esta tesis exploran tres tipos de ciudades textuales y constituyen, en tal sentido, tres modalizaciones de las ciudades de fin de siglo XX y comienzos del XXI en la literatura argentina. En los apartados que siguen a continuación desarrollamos los fundamentos conceptuales de cada una de las partes. Pero antes, cabe explicar brevemente las premisas generales que nos llevaron a estructurar la investigación de esa manera.

La primera parte está centrada en la narrativa de Aira, en el concepto de fantasmagoría y en la idea de figuración de la ciudad del presente; la segunda, en la de Fogwill y la perspectiva económico-materialista desde la cual se proyecta un *continuum* entre la ciudad de las demoliciones, la de las autopistas y barrios privados, y la de la fragmentación territorial y social; y la tercera, basada en las figuraciones de la ciudad futura en textos de Chejfec y

⁸ Dolle (2014) y Spiller (2014b) también emplean en sus trabajos el concepto de ciudad textual o ciudad-texto (*Texstadt*) propuesto por Mahler.

Helder, a partir del concepto de ruina. Las novelas de Aira dirigen su mirada al presente, más específicamente a los síntomas de la transformación urbana y, al hacerlo, construyen una visión fantasmagórica de la ciudad de fin de siglo. Las de Fogwill, en cambio, están orientadas al pasado, en el sentido de que promueven una reconstrucción genealógica y estructurada de cómo el capital modificó la ciudad mediante impulsos destructivos de modernización. Los textos de Chejfec y Helder centran su interés en la figuración de un futuro incierto, fuera de cierta concepción lineal del tiempo, en el que proliferan las imágenes de lo arruinado y lo degradado. En su conjunto las obras del corpus –cada una a su manera, según lo demostramos en los capítulos que siguen– realizan un doble movimiento: si, por un lado, escapan de la mimesis representacional y, en ese sentido, se puede afirmar que construyen espacios ficcionales que se relacionan de manera indirecta con el espacio urbano extratextual, por otro, no cesan de hablar de la ciudad empírica.

Que nuestro principal objeto de interés sean los textos literarios y el diseño de espacios ficcionales urbanos nos predispone a entablar un diálogo intertextual con aquellas otras imágenes que han elaborado urbanistas, geógrafos y científicos sociales. El conjunto de esta bibliografía aporta a la crítica literaria un repertorio de nociones y conceptos que funcionan como eficaces instrumentos de análisis en caso de que se advierta que no deben trasladarse de manera mecánica. Las ciudades textuales, a diferencia de las empíricas, son el resultado de procedimientos estético-literarios; por otra parte, el arsenal teórico ha sido elaborado como explicación de las transformaciones producidas en los escenarios urbanos de regiones del mundo que no siempre pueden identificarse con la situación de América Latina.⁹

⁹ Un listado no exhaustivo de dichas nociones debe incluir: “tercer espacio”, “postmetrópolis” y “sinecismo” (Edward Soja); “urbanización del capital” (David Harvey); “derecho a la ciudad” (Henri Lefebvre); “ciudad global” (Saskia Sassen); “ciudad informacional” (Castells y Borja); “ciudades de cuarzo”, “ciudades muertas”

Sin perder de vista estos recaudos, como se verá, apelaremos de manera puntual a estos aportes teóricos cuando nos sirvan para explicar algún elemento en particular de los textos literarios trabajados.

Por último, el criterio para seleccionar el corpus y construir el objeto de análisis fue antes estético que histórico. Nuestro interés principal consistió en analizar cómo ciertas producciones estéticas de la literatura argentina contemporánea construyeron ciudades textuales al tiempo que abrieron territorios posibles para problematizar lo real en diálogo con las transformaciones político-económicas de fin de siglo en Argentina. Específicamente, nos referimos a esos cambios que han sido problematizados desde diferentes perspectivas y de distintas maneras pero que podemos agrupar como el fenómeno de las ciudades fragmentadas y globalizadas.

Fantasmagorías del presente: el ciclo urbano en la narrativa de César Aira

El “ciclo de Flores”, en la literatura de Aira, recrea el barrio y las experiencias de la vida cotidiana de las clases medias de Buenos Aires.¹⁰ En línea con la tesis de Reinaldo Laddaga (2007), sostenemos que la clave para la interpretación de los procesos de ficcionalización urbana en el caso de este escritor está en los modos en que se efectúan las transmutaciones y trastocamientos de los materiales pertenecientes al plano de la “constitución referencial”.

y “planeta de ciudades miseria” (Mike Davis); “ciudades genéricas” y “espacio-basura” (Rem Koolhaas); “gentrificación” (Martha Rosler); “no-lugar” (Augé).

¹⁰ Cuando decimos “ciclo de Flores” nos referimos en sentido estricto al corpus de novelas que incluye *Los fantasmas*, *La prueba*, *El volante*, *La guerra de los gimnasios*, *La abeja*, *La mendiga*, *El sueño*, *La villa*, *Un sueño realizado*, *Las noches de flores* y *El mármol*. Otras novelas de temática urbana pero no centradas en Flores son *La luz argentina*, *Diario de la hepatitis*, *Los misterios de Rosario*, *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, *La pastilla de hormona*, *Yo era una chica moderna*, *Yo era una mujer casada*, *El divorcio*, *El ilustre mago* o *Prins*.

Según el crítico, “todo, en los libros de Aira, sucede en los mundos diminutos de la clase media de barrio de Buenos Aires o Rosario, ‘exóticamente’ presentados, y los ‘soldados, dragones y artefactos volantes’ que en estos libros aparecen están conmensurados a estos mundos” (2007: 121). Particularmente, nos preguntamos cómo se opera la transformación de lo cotidiano en maravilloso en *La luz argentina* (1983), *La prueba* (1992), *La mendiga* (1998) y *La villa* (2001), o dicho más específicamente de qué manera se configura lo que denominamos una “fantasmagoría del presente” mediante el dispositivo de ensoñación. Recordemos que las novelas escogidas recortan segmentos de vida urbana para armar con ellos un mapa de recorridos, subjetividades y espacios que diseñan la figura evanescente de la ciudad de Buenos Aires de fin del siglo XX.

Daniel Link, a propósito del ciclo de Flores, ha señalado cómo se destaca un “poder de nominación” (2009: 380) a través de numerosos índices referenciales, entre los que nosotros podemos incluir las menciones al Pumper Nic, la fábrica Divanlito, la plaza de la Misericordia, el supermercado Disco, la plaza de Flores o el hospital Piñero. Coincidimos en este punto también con Martín Kohan (2005), quien subraya la “inclinación referencial” en Aira. No obstante, nuestra hipótesis de lectura es que en el corpus de novelas que recortamos como objeto de análisis el recurso a la inmediatez del dato empírico está acompañado por una operación de *envoltura* que definiremos, siguiendo a Hal Foster (2008), como “reencantamiento del mundo”.¹¹ Proponemos que Aira se apropia de ciertos materiales de la

¹¹ El reencantamiento del mundo es uno de los rasgos que definió el proyecto del surrealismo bretoniano: “Si la civilización moderna capitalista/industrial, prosaica y de corto entendimiento —el mundo de los *Spießler* y de los filisteos burgueses— se caracteriza, como ha señalado acertadamente Max Weber, por el *desencantamiento del mundo*, la visión romántica del mundo, de la que el surrealismo es ‘la cola del cometa’ (Breton), se apoya, sobre todo, en la aspiración ardiente —a veces desesperada— de un reencantamiento del mundo. Lo que distingue al surrealismo de los románticos del siglo XIX es, como bien lo comprendió Benjamin, el carácter profano, ‘materialista y antropológico’ de sus ‘fórmulas de encantamiento’, su naturaleza no-religiosa, e incluso profundamente antirreligiosa, sus ‘experiencias mágicas’ y la vocación post-mística de sus ‘iluminaciones’” (Löwy 2007: 83). Ricardo Ibarlucía lo formula en términos similares: “si Weber postula el

actualidad más “inmediata”,¹² para luego *operar de ahí en más*; usamos la fórmula mediante la cual el escritor describe un procedimiento (según nuestra interpretación, similar al suyo) presente en la obra de Copi: “toma el mundo gay como un dato, y opera de ahí en más” (Aira 1991: 69). En síntesis, consideramos que Aira hace lo propio con el mundo urbano, la ciudad de los supermercados, las casas de *fast-food*, las fábricas abandonadas y las villas miseria. Por ejemplo, cuando la fábrica de *La mendiga* es comparada con una pirámide de Egipto, la analogía debe ser entendida como parte del procedimiento de reencantamiento, que en este caso particular consiste en convertir un espacio arruinado en otro de maravilla.

Tomada en un sentido metafórico por Marx y sus herederos,¹³ la fantasmagoría era en sentido estricto un espectáculo que entre fines del siglo XVIII y mediados del XIX había ganado popularidad en Europa. Creada en 1790 por el belga Étienne-Gaspard Robert (más conocido como Robertson), combinaba teatro con ilusionismo y, por medio de esa mezcla, “ponía en escena relatos góticos apoyados en trucos y efectos especiales” (Oubiña 2009:

triumfo de la razón abstracta y formal –en los siglos XVIII y XIX– como principio organizador de las estructuras de la producción, el mercado, la burocracia estatal y todas las formas culturales, Benjamin sostiene que, por debajo de la superficie de una racionalización creciente, articulado en un nivel onírico inconsciente, el mundo social ha sido plenamente *reencantado*. En la ciudad moderna, que el *flâneur* surrealista recorre como un sonámbulo, el ‘amenazador y fascinante rostro’ del mito le sale al encuentro en todas partes” (1998: 66). Para un análisis pormenorizado del vínculo entre el pensamiento de Benjamin y la estética de Breton, y de cómo se origina a partir de ese cruce lo que la autora denomina la corriente del “marxismo gótico”, véase Cohen (1993).

¹² Sarlo (2006) habla del presente corto y la instantaneidad como tiempo de referencia de la narrativa airiana. Por su parte, Reber (2007) hace el esfuerzo por leer la referencialidad histórica relativamente implícita en la novelística del autor y, en particular, la representación –eufemística, elíptica o indirecta– de la cultura contemporánea del consumo.

¹³ La noción de “fantasmagoría” pertenece al pensamiento crítico desde que Karl Marx la empleara en *El Capital*. Según Susan Buck-Morss, “Marx hizo famoso el término ‘fantasmagoría’, utilizándolo para describir el mundo de las mercancías que, en su mera presencia visible, oculta todo rastro del trabajo que las produjo. Echan un velo sobre el proceso productivo y, al igual que las pinturas de estados de ánimo, alientan a sus espectadores a identificarlas con sueños y fantasías subjetivas” (2005: 201). El concepto fue retomado y ampliado en el siglo XX por Walter Benjamin, quien le dio un lugar de relevancia en su proyecto sobre los pasajes de París. Una de las comentaristas del filósofo alemán llega, inclusive, a hipotetizar que el de fantasmagoría es un concepto que “se habría convertido en una piedra angular del *Libro de los pasajes*, si Benjamin hubiera completado su proyecto” (Cohen 2010: 207).

10).¹⁴ Al igual que dioramas, cosmoramas o vistas disolventes, la fantasmagoría anticipó el arte cinematográfico. Su peculiaridad residió en que, a diferencia de lo que había ocurrido con su antecedente la linterna mágica, la fuente de proyección se encontraba oculta, por lo tanto “provocaba mayor emoción en los visitantes” (Bruno 2019: 4). Los fantasmas desfilaban ante los espectadores escenificando temas bíblicos, mitológicos y góticos, pero también representaciones de hechos históricos recientes, con una inclinación especial hacia lo monstruoso y lo brutal. Así, la fantasmagoría podía convertir los acontecimientos sangrientos de la historia en pesadillas espectaculares que entretuviesen al público (Cohen 2010: 213-214).

En la línea inaugurada por Marx, Susan Buck-Morss sostiene que los pasajes, panoramas, dioramas y ferias universales son formas fantasmagóricas decimonónicas que resultan

precursoras de los grandes centros de compras, parques temáticos y pasajes de videojuegos de la actualidad, así como de los ambientes totalmente controlados de los aviones (...), el fenómeno de la ‘burbuja turística’ (...), el ambiente audiosensorial individualizado del ‘walkman’, la fantasmagoría visual de la publicidad, el sensorio táctil de los gimnasios llenos de equipos Nautilus (2005: 196).

Siguiendo las tesis de Buck-Morss, proponemos que en la narrativa de Aira los gimnasios, las fábricas abandonadas, las casas de comida rápida, las villas miseria y los supermercados, todos ellos índices de la ciudad del presente, se configuran por medio de una visión fantasmagórica. Por otra parte, sostenemos que esta visión no tiene como propósito la mistificación del presente, sino, antes bien, la captación de las formas de lo contemporáneo

¹⁴ Para un análisis del auge de las vistas urbanas (entre ellas, la fantasmagoría) en la Buenos Aires de mediados del siglo XIX, véase Bruno (2019).

en el instante mismo de su evanescencia y transitoriedad.¹⁵ Aira construye la ciudad ensoñada apelando a un repertorio de motivos altamente codificados y fácilmente discernibles: la noche en cuanto territorio misterioso, la espectralidad de las figuras en la oscuridad, cierto desarreglo de la percepción. Asimismo, se vale de referencias culturales ligadas al cuento de hadas, el romanticismo, la novela gótica y el surrealismo.¹⁶ Por caso, aparecen en repetidas ocasiones los motivos del romanticismo alemán (la muñeca inanimada de *La luz argentina*, el bosque encantado de Brelín en *La mendiga*) o los paisajes vaporosos del género gótico (las escenas nocturnas de *La prueba* o *La villa*).

La luz argentina, cuya publicación es posterior a *Las ovejas*, *Moreira* y *Ema, la cautiva* –la serie que reescribe la tradición literaria argentina del siglo XIX en la obra del escritor–¹⁷ compone el primer boceto de narrativa urbana en la obra del escritor.¹⁸

¹⁵ Margaret Cohen sostiene que la fantasmagoría, según la piensa Benjamin, “desafía la oposición postulada por la Ilustración entre mistificación ideológica y crítica cultural” (2010: 208). Así como clausura esta dicotomía, el modo fantasmagórico también tiende a desestabilizar la división entre el dominio de lo objetivo y el espacio de la consciencia subjetiva, con lo cual termina por modificar las condiciones de la percepción y, en consecuencia, la naturaleza de lo percibido. Así lo entiende Jaeho Kang: “En el nivel epistemológico, la experiencia de la fantasmagoría plantea dudas sobre la naturaleza supuestamente racional del sujeto humano. En la experiencia de la fantasmagoría, la división cartesiana entre sujeto y el mundo objetivo se vuelve cuestionable” (2014: 165; la traducción es nuestra).

¹⁶ Con relación a la filiación surrealista de Aira, Speranza ha marcado una laguna en las lecturas críticas: “Aunque el argentino César Aira ha hecho explícita su filiación surrealista en ensayos y entrevistas, y ha hecho del azar, la escritura automática y el ready-made los centros fulgurantes de su imparable «continuo» de novelitas, el surrealismo brilla por su ausencia en las lecturas críticas, como si la sola mención empañara su maravilla” (2012: 147).

¹⁷ La práctica de la literatura en tanto reescritura ha sido señalada como una de las marcas de la obra de Aira. En un debate sobre literatura y mercado publicado en *Punto de vista*, María Teresa Gramuglio sostiene: “Me parece que Aira practica también juegos de reescritura. Yo pienso que, por ejemplo, en *Los fantasmas*, él está reescribiendo *El limonero real*: una familia humilde, esta vez urbana, se reúne para una fiesta de fin de año, etc.... O que, en *La luz argentina* está reescribiendo la historia de Trilby y Svengali. Quizás podrían pensarse como traducciones, sean o no deliberadas: como si tradujera todo a su propio lenguaje, pero además como desafío al ingenio y a la competencia de los lectores” (Gramuglio *et al* 2000: 5).

¹⁸ Según la línea de demarcación que distingue entre la primera época de la producción de Aira, signada por la “calidad”, y la segunda época caracterizada por el énfasis en la “mala literatura”, *La luz argentina* integraría la primera y, por lo tanto, constituiría un ejemplo de “novela buena”. Para un desarrollo del problema de la “literatura mala”, enarbolado por el propio Aira como programa estético en ensayos como “Ars narrativa” y “La innovación”, véase especialmente Contreras (2002: 115-164); pero también Decock (2003) y Andermann (2015). Montoya Juárez suscribe y desarrolla la tesis de la partición de la obra de Aira en dos mitades: “Atendiendo tanto a la crítica académica como a las reseñas de prensa, se podrían establecer dos categorías: la de un Aira canónico, el de, entre otros libros, *Ema la cautiva*, *Una novela china*, *La liebre*, *El llanto*, *Cómo me*

Paradójicamente, se trata de una novela donde la ciudad aparece de manera indirecta, por cuanto se trata de una historia de interiores o de encierro que incluye una serie de anécdotas domésticas con algún ribete ominoso; por ende, tiene el tono menor de un “pequeño drama familiar-patológico” (Aira 1983: 106). A la trama accidentada de cortes de luz y parálisis se le suma un número limitado de recorridos por la ciudad nocturna y la presencia de elementos extraños (un pájaro hototogisu, lecturas de budismo zen, ciertos consumos extravagantes, las visitas inesperadas) que le confieren al peculiar encierro de los dos protagonistas un halo de exotismo.

Específicamente, nuestra hipótesis es que la prolífica serie que compone el ciclo urbano en la obra de Aira se inaugura con *La luz argentina*. Observamos que la novela no tiene lugar en el barrio que se convertirá luego en el territorio urbano por excelencia. Comprendemos entonces el ciclo urbano como más amplio que el de Flores; correlativamente, nos separamos de la idea consensuada por la crítica que los identifica.¹⁹

hice monja o *Varamo*. Y un Aira de segunda o b (sic), el de, entre otros muchos, *La guerra de los gimnasios*, *La serpiente*, *Yo era una chica moderna*, *La mendiga*, *Haikus*, *Las noches de Flores* o, por citar una de sus últimas producciones, *El pequeño monje budista*, según un mayor o menor efecto de improvisación, según también una mayor o menor distancia con lo masivo. En esta serie el procedimiento de Aira de la producción masiva de novelitas se acompaña de un uso «masivo» de la cultura de masas en sus tramas” (2008: 52-53). En cuanto al valor literario de *La luz argentina*, Fogwill lo reconoció tempranamente, al punto tal de que buscó plagiarla; volveremos sobre esto en el capítulo 4. Se observa también una evaluación parcialmente positiva de la novela en la reseña que Nora Catelli hace de *Canto castrato*: “las cuatro novelas de Aira están ahí: puedo seguir prefiriendo *La luz argentina* (aunque no su final, tan de buen alumno) y aun así regocijarme con los bellos ornamentos de este tratado de los simulacros que es *Canto castrato*” (1984: 37).

¹⁹ Asimismo, nos interesa destacar la singularidad de este comienzo y la cualidad diferencial de la novela con respecto a la producción posterior. Pensamos la idea de “comienzo” en el sentido en que la conceptualizó Edward Said: “El comienzo es, entonces, el primer paso de la producción intencional de sentido” (2012 [1975]: 5; la traducción es nuestra y las cursivas son del original). Al tiempo que preanuncia ciertos elementos comunes de la serie urbana –la nocturnidad, lo fantasmal, la apelación a fórmulas del cuento tradicional y de la literatura de género–, *La luz argentina* tiene rasgos propios. Sin ser solemne, el tono no es todavía el de las “novelitas” que vendrán después, tampoco los parámetros del verosímil están llevados al paroxismo del delirio ni forzados hasta rozar el disparate. Según Sandra Contreras, a lo largo de la novela se respira un “aire de mayor seriedad y de inminente tragedia” (1990: 67). En relación con esto, uno de los atributos de Kitty es la seriedad: “Kitty era un ser al que no se podía tomar en broma por un instante, ni siquiera en el pensamiento. Todo en ella era de una seriedad absoluta, y hasta podía decirse que la irradiaba” (Aira 1983: 98). Pero esto no impide que Aira suspenda el tránsito hacia la seriedad cada vez que esta parece a punto de materializarse: “la novela difiere la honda necesidad trágica con la ligera superficialidad de la comedia” (Contreras 1990: 68). Volveremos sobre esta cuestión cuando analicemos el concepto de frivolidad en la estética airiana.

Por ejemplo, en un pormenorizado estudio sobre la narrativa urbana de Aira, Graciela Villanueva advierte, a diferencia de lo que proponemos nosotros, que en ciertos relatos de la primera etapa “la ciudad moderna ocupa un lugar muy marginal: Buenos Aires no pasa de ser un telón de fondo de la historia que viven los protagonistas de *La luz argentina* (1983) y sigue estando totalmente ausente en la serie exótica que se inicia con *Canto castrato* (1984) y con *Una novela china* (1987)” (2007: 369). La producción de los años noventa que se inicia con *Los fantasmas* (1990) constituiría, según la crítica, un punto de inflexión a partir del cual

la imagen de Buenos Aires se va enriqueciendo, el barrio de Flores se va definiendo hasta convertirse en una suerte de sinécdoque de la capital argentina y la acción acaba por imbricarse de tal modo con el espacio urbano que lo que antes era un mero decorado llega por momentos a ocupar los primeros planos (2007: 369).

Si bien es cierto que, en contraste con obras posteriores, como *El sueño* o *La prueba*, la marca de lo urbano es más débil, no debe inferirse por eso que, en *La luz argentina*,²⁰ la ciudad constituya únicamente un telón de fondo. Nuestra hipótesis de lectura es que a pesar de que el relato transcurre mayormente en el ambiente cerrado del departamento de Kitty y Reynaldo, este no constituye un espacio hermético e impermeable sino que, por el contrario,

²⁰ Si tomamos a *Los fantasmas* como inicio de la segunda parte del ciclo urbano y, todavía más, si extraemos únicamente las primeras líneas de esta novela para contraponerlas a *La luz argentina*, un rápido examen muestra que no solo es atendible la diferencia de tono sino también el avance hacia un mayor grado de referencialidad: “El 31 de diciembre a la mañana el matrimonio Pagalday visitó el piso, ya de su propiedad, en la obra de José Bonifacio 2161, en compañía de Bartolo Sacristán Olmedo, el paisajista que habían contratado para que dispusiera las plantas en los dos amplios balcones del departamento, frente y contrafrente” (2014 [1990]: 7). La exactitud de la dirección es la primera de una larga cadena de referencias que hará de ciertas calles –Bonifacio, Bonorino o Directorio– y de ciertos lugares –la plaza Flores, la plaza de la Misericordia o la villa del Bajo– la materia habitual de un conjunto relevante de textos en la obra de Aira. García ha leído este comienzo en clave realista: “Muchos de sus comienzos, a manera de alusión, se presentan como realistas. Un ejemplo típico es el de *Los fantasmas* (...), donde la cita realista, en su unidad casi irreductible de tiempo y lugar, servirá para desmentir por medio del final lo que, con Riffaterre, podemos llamar ‘ilusión referencial’ del realismo” (2006: 62-63). Por otro lado y para corroborar su inclusión en el ciclo urbano de Aira, Paola Cortés Rocca encuentra una línea de continuidad entre *La luz argentina* y las novelas urbanas posteriores: “En *La villa*, Aira vuelve sobre una serie de cuestiones que ya recorren su narrativa desde su tercer libro, *La luz argentina*, de 1983: qué es lo que *se ve*, bajo qué condiciones y sobre todo cómo narrarlo” (2018: 218).

se ve acechado por el exterior, de modo que la ciudad impone su presencia fantasmal incluso en ese reducto de la intimidad y no solo mediante las excursiones nocturnas de los personajes. Precisamente porque el espacio urbano es aquello que se adivina en el fondo, es decir a causa de su presencia esquiva, es que debemos atender a su oblicua pero contundente manifestación. En el capítulo 1 exploramos qué sentidos introduce *La luz argentina* en tanto primera novela del ciclo urbano y qué diferencias propone con relación al resto de las novelas posteriores de la serie urbana.

El propósito del capítulo 2 es evaluar la configuración del espacio urbano en el ciclo de novelas de Flores en términos de *invención*. Asimismo, comprendemos el concepto de invención en relación con la conceptualización que realiza Aira acerca de la literatura “mala”. La aparición del barrio y del significante “Flores” en la obra del escritor coincide con la puesta en marcha de una maquinaria de producción de “novelitas”²¹ que tiene lugar a partir de comienzos de los años noventa. Nos detenemos específicamente en *La prueba* y *La mendiga*, por cuanto en ellas se manifiesta con especial intensidad el cruce entre invenciones de un espacio (“Flores”) y de un procedimiento (“mala literatura”), además de que en ambas se verifica el reencantamiento del mundo por medio del cual se registra la experiencia de la ciudad del presente.

Por último, examinamos el cruce entre precariedad y ensoñación en *La villa*, una novela en la que determinados elementos que están presentes en otros relatos de Aira adquieren una significación particular. Específicamente, las referencias a la pobreza urbana constituyen desde el comienzo del ciclo urbano una especie de *leitmotiv*; en *La luz argentina*, una “vieja mendiga” primero y “niños harapientos” después piden monedas a Reynaldo y

²¹ Sobre la estrategia de Aira de proliferación y de superproducción de libros, véanse especialmente Montaldo (1998, 2010) y Contreras (2007).

Kitty durante una de las caminatas nocturnas del matrimonio. Pero también están los “cartoneros” de *La guerra de los gimnasios* (1993), los “mendigos” que duermen en la plaza de la iglesia en *La abeja* (1996) o los “cirujas” que duermen en los bancos del microcentro en *Yo era una chica moderna*. La pobreza urbana presente en la narrativa de Aira debe interpretarse por fuera de cualquier intención pietista de denuncia social.

Durante buena parte del siglo XX, ya fuera desde el punto de vista del higienismo positivista en los comienzos del siglo, ya desde la perspectiva posterior de la denuncia social, la literatura argentina representó la pobreza urbana en tanto reverso negativo de la ciudad (Snitcofsky 2015). En el contexto de esta tradición, la villa miseria, ese espacio alojado muchas veces en el corazón mismo de la urbe, constituía una anomalía que debía ser erradicada. Hacia fines de siglo y comienzos del XXI, en cambio, la villa dejó de ser figurada como *locus* excepcional. La narrativa argentina reciente elabora artefactos artísticos que hacen de las villas miseria no tanto un objeto de representación como una plataforma de exploración de nuevos vínculos entre estética y política. En este sentido, para Paola Cortés Rocca, el “corpus villero” del cual la novela de Aira forma parte –junto con *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara, *La boliviana* de Ricardo Strafacce y *Dame pelota* de Dalia Rosetti, entre otras– produce nuevos cruces entre política y estética a partir de la ubicación de la villa en el centro de la cartografía, “considerándola como un espacio que más que una locación o un tema se descubre como reservorio de materiales y procedimientos estéticos” (2018: 217).

Por otra parte, como veremos en el capítulo 2, los críticos sobre *La villa* (Saítta 2006, Quintana 2015, Cortés Rocca 2018, entre otros) coinciden en señalar, con mayor o menor énfasis, una variación en las tareas del escritor en comparación con la función social que se le asignó en décadas anteriores: ya no se trata de darle voz al subalterno sino de articular

nuevos modos de asediar ese mundo social signado por la precariedad y el abandono. Incluso se cuestiona la idea misma de “dar voz” al subalterno porque esta presupone negarle al habitante de la villa todo tipo de agencia. En consecuencia, los dos problemas principales que abordaremos son, por un lado, cómo se narra la villa luego de constatar que es uno de los espacios en los que se encuentra anclada la experiencia de la ciudad en el presente y, por otro, en qué consiste la narración de ese espacio para un escritor –como Aira– cuya ética literaria se coloca al margen de los imperativos morales.

Geografías del capital: la trilogía narrativa de Fogwill

En la segunda parte de la tesis, analizamos *Vivir afuera* (1998), *En otro orden de cosas* (2001) y *Nuestro modo de vida* (2014) de Fogwill como una trilogía narrativa que diseña versiones de la ciudad textual mediante el cruce de las perspectivas materialista-economicista y semiótico-lingüística.²² Estas novelas hacen hincapié en cómo el capital modifica y tiene efectos concretos sobre la fisonomía urbana y construyen una sintaxis que vuelve legible el fenómeno urbano cambiante. Nuestra hipótesis de lectura es que las imágenes urbanas de la saga narrativa configuran “geografías del capital” dado que proponen una articulación entre la construcción semiótico-lingüística del espacio urbano con la dimensión económico-materialista.²³

²² Poniendo el foco en la dimensión política, María Pía López construye una serie distinta: sostiene que la tríada *Los pichiciegos*, *Vivir afuera* y *En otro orden de cosas* presenta una reflexión acerca del “pasaje de la revolución a la contrarrevolución” (2011: 68). Se trata para la autora de textos que indagan en las transformaciones que se produjeron en la cultura, la economía, la política y la lengua nacional por efecto de la derrota de los movimientos de izquierda de los años sesenta y setenta en Argentina. López entiende que en la narrativa de Fogwill se exploran los modos en que la máquina de la “contrarrevolución” fabrica subjetividades, experiencias colectivas y prácticas del lenguaje.

²³ El cruce entre ambos enfoques (el semiótico-lingüístico y el económico-materialista) es una perspectiva de lectura que guarda relación con un consenso crítico construido alrededor de la obra de Fogwill. Nos referimos

La metrópolis que toma forma en la trilogía es la ciudad de las autopistas, las torres de oficinas, los barrios privados y los centros comerciales. Al mismo tiempo, es también la ciudad en la que se produce una creciente fragmentación entre zonas de riqueza y de pobreza. En nuestra lectura, no seguimos la cronología de publicación de las obras sino que reponemos el arco temporal que abarcan las ficciones, un período que incluye el cúmulo de transformaciones urbanas que tuvieron lugar desde comienzos de los setenta hasta mediados de los noventa en Argentina. Si los procesos económicos dejan huellas en la trama de la ciudad, la trilogía de Fogwill exhibe la inscripción material de esos cambios, sus marcas en la fisonomía de la Buenos Aires de fin de siglo. La hipótesis es que en el conjunto narrativo ese proceso se muestra como un *continuum* cuyo elemento articulador es la autopista que se abrió camino a fuerza de remover y destruir lo existente.

Con respecto a la idea de que la trilogía de Fogwill construye una sintaxis, nos interesa destacar que la novela realista del siglo XIX constituyó uno de los dispositivos primordiales de “ordenamiento” del caos urbano, proporcionando cartografías de la ciudad en el momento de su modernización industrial.²⁴ En palabras de Franco Moretti, las ciudades “pueden ser entornos caóticos (...) y las novelas intentan, por regla general, reducir ese carácter aleatorio; esta reducción típicamente *toma la forma de un sistema binario*”; de hecho, la mayoría de

a dos elementos que, según la crítica, le confieren a la literatura del escritor una marca distintiva: el interés por indagar los “estados de la lengua” (Cristóbal 2011) —“el idioma de los argentinos”— y la perspectiva materialista con que reconstruye hábitos de consumo, modos de subjetivación y transformaciones urbanas. Precisamente, el propio escritor hace referencia al primer aspecto en un comentario acerca de la escritura de *Los pichiciegos*: “Pretendía ser un trabajo hacia el habla argentina. Pero no sé si se logró. Ya para mí en esa época la nación no era más que la lengua” (Fogwill 2010: 332). A su vez, Fogwill mostró un temprano interés por la yuxtaposición de lingüística y materialismo, alentado por los estudios que desarrolló bajo la dirección de Eliseo Verón; véase Montenegro (2018a).

²⁴ Para un análisis de esta cuestión en relación con la novela argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX, véase Espósito (2009).

las novelas urbanas “*simplifica* el sistema urbano al convertirlo en un esquema de oposiciones que resulta más fácil de leer” (1998: 107; la traducción es nuestra).

Basamos nuestra interpretación de la perspectiva semiótica que se cruza con la materialista en los planteos teóricos que resumiremos a continuación. En “Semiología y urbanismo”, Roland Barthes (1993 [1967]) parte de la premisa de que la ciudad tiene la forma de un lenguaje y, a continuación, sostiene que ese lenguaje puede ser descrito por el semiólogo, quien deberá identificar unidades de análisis, correlaciones, recurrencias y reglas de funcionamiento. Su tarea consistirá en hablar acerca del lenguaje de la ciudad sin metáforas, describiendo su estructura de la misma manera que Freud le dio un sentido real al lenguaje de los sueños que, hasta la aparición del psicoanálisis, era una expresión metafórica.²⁵ En línea con esta propuesta, Barthes destaca a Kevin Lynch (2008 [1960]) como el único urbanista que se habría ocupado hasta ese momento de los problemas de la significación urbana con cierta consistencia. En su libro *The Image of the City*, Lynch se

²⁵ El método para pasar de la metáfora a la descripción de la significación tiene que ver, desde luego, con el despliegue de los procedimientos semióticos: “Es probable que estos procedimientos consistan en disociar el texto urbano en unidades, luego en distribuir estas unidades en clases formales y, en tercer lugar, en encontrar las reglas de combinación y transformación de estas unidades y estos modelos” (Barthes 1993 [1967]: 261). Esta perspectiva acerca del “lenguaje de la ciudad” fue retomada recientemente por Jean-Christophe Bailly (2016 [2013]) y Olivier Mongin (2006). Por otra parte, la propuesta de Barthes fue criticada por Henri Lefebvre (2013 [1974]), para quien el método semiológico, en particular, y otras filosofías del lenguaje de la época, en general, recaían en un peligroso abstraccionismo cuando se proponían elaborar un pensamiento acerca del espacio. Por ese motivo, Lefebvre construye una teoría unitaria del espacio que lejos de ser considerado “cosa mental” o “lugar mental” es devuelto a la realidad social en un sentido estrictamente marxiano, de tal manera que el autor inserta el estudio del espacio en una comprensión general de los modos de producción de la sociedad capitalista, en un estadio de su desarrollo que es el de la urbanización. Lefebvre impugna la semiótica de la ciudad propuesta por Barthes en estos términos: “El espacio social no es nunca una página en blanco sobre la que cualquiera (¿pero quién?) puede haber escrito su mensaje. El espacio natural y el espacio social se encuentran sobrecargados. Todo ahí es confuso y desordenado. Más que signos lo que uno encuentra aquí son consignas, prescripciones múltiples y cuantiosas interferencias. (...) Es cierto que el espacio es significante, ¿pero de qué? De lo que es preciso hacer y no hacer, y eso nos remite al poder. (...) Este espacio fue *producido* antes de ser *leído*, y no fue producido para ser leído y conceptualizado, sino para ser *vivido* por gentes con cuerpos y vidas en su propio contexto urbano. Dicho de otro modo, la lectura es siempre posterior a la producción, salvo en aquellos casos especiales en que el espacio es producido para ser leído” (2013 [1974]: 193-194). El vínculo entre los dos autores fue duradero pero no exento de tensiones y divergencias conceptuales; véanse Kelly (2000) y Leckie y Given (2010).

interesa por la imagen mental que los habitantes tienen de sus ciudades y formula el concepto de “legibilidad” del paisaje urbano para referirse a “la facilidad con que pueden reconocerse y organizarse” las partes de una ciudad en una “pauta coherente”: “Del mismo modo que esta página impresa, si es legible, puede ser aprehendida visualmente como una pauta conexas de símbolos reconocibles, una ciudad legible sería aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente, en una pauta global” (2008: 11).

Las novelas de Fogwill que conforman nuestro corpus de análisis exhiben esta facilidad de aprehender las formas de la ciudad que, según Lynch, constituye la legibilidad del espacio urbano. Debido a esta condición semiótica, las ficciones proporcionan una visión global de la fisonomía de la ciudad en un momento determinado y, al mismo tiempo, dado el cruce con la perspectiva materialista, muestran la historia de las transformaciones urbanas que han llevado a la ciudad a ese estadio. Son las hipótesis que David Harvey desarrolla en *The Urbanization of Capital* las que orientan nuestra interpretación en clave materialista. En particular, nos interesa el proceso que denomina “urbanización del capital” y describe como “una objetivación en el paisaje de la intersección entre la fuerza productiva de la inversión de capital y las relaciones sociales necesarias para reproducir un capitalismo cada vez más urbanizado” (1985: xvi; la traducción es nuestra).²⁶ Más adelante, en *Espacios del capital* Harvey sostiene que el impulso de la acumulación de capital es el agente central de las transformaciones económicas y urbanas:

²⁶ Heredero junto a Edward Soja del legado de Lefebvre, Harvey procura responder con su investigación a la siguiente pregunta: “how does capital become urbanized, and what are the consequences of that urbanization? [¿cómo se urbaniza el capital y cuáles son las consecuencias de esa urbanización?]” (1985: 185). Esta es la pregunta que guía aquellos trabajos de Harvey centrados en explicar el vínculo entre modo de producción capitalista y urbanización.

La acumulación de capital siempre ha estado relacionada con la aceleración (considérese la historia de las innovaciones tecnológicas en los procesos de producción, comercialización e intercambio de dinero) y con la revolución del transporte y de las comunicaciones (el ferrocarril y el telégrafo, la radio y el automóvil, el transporte de reacción y las telecomunicaciones), que tienen el efecto de reducir las barreras espaciales (2007: 140).

La modificación de la experiencia del espacio y el tiempo, en cada momento histórico, está directamente relacionada con el proceso de acumulación de capital, uno de cuyos efectos es la innovación tecnológica.²⁷ Las crisis de inversión en capital provocan periódicamente modificaciones del entorno geográfico con el objeto de adaptarlo a un nuevo ciclo de acumulación. En este sentido, para Harvey las contradicciones y crisis internas del capitalismo “se expresan mediante la remodelación y recreación continua de paisajes geográficos” (2007: 354).

Más allá de la trilogía, el cruce de las dos perspectivas (la materialista-economicista y la semiótico-lingüística) es un denominador común de la obra de Fogwill, según ha señalado la crítica. Tal como lo sintetiza Martín Kohan: “La atención a lo concreto en su realidad material, y a la circulación social de las cosas y los lenguajes, se conjuga en los textos de Fogwill con esa voluntad de ser verbalmente directo” (2018: 207). Horacio González comprende que la apuesta fundamental de *Vivir afuera* consiste en “definir los existenciales sociales a través de actos materiales de habla, perfectas emisiones que adoptan justas proporciones graníticas e irrevocables, según lo que las personas son en cuanto

²⁷ La dinámica de acumulación de capital engendra ciclos de crisis y transformación: “El desarrollo capitalista tiene que negociar una senda estrechísima entre conservar el valor de anteriores inversiones de capital en el entorno construido y destruir estas inversiones para abrir nuevo espacio por la acumulación (...). Como consecuencia, podemos esperar ser testigos de una lucha perpetua en la que el capitalismo construye un paisaje físico adecuado para su propia condición en un momento determinado del tiempo, sólo para tener que destruirlo, normalmente en el transcurso de una crisis, en un momento posterior al mismo” (Harvey 2007: 266).

hablantes” (2000: 147).²⁸ Siguiendo la lectura del materialismo lingüístico inaugurada por González, Américo Cristófalo sostiene que hay un corpus de lenguaje en la obra de Fogwill que acompaña las fluctuaciones del idioma según los vaivenes del decurso histórico: “una crónica social sistemática del estado de la lengua, de las palabras del sobreviviente, las palabras del sentido común argentino, del lenguaje que compone sus prácticas o el peso que encarna en la lengua materias de fluctuación histórica” (2011: 14). El crítico concluye que la historia en Fogwill se expresa, así, en los estados de lengua que, al modo de cortes sincrónicos, cada novela exhibe.²⁹ Finalmente, para Gabriel Vommaro son las afiliaciones teóricas y políticas de Fogwill las responsables de que en sus novelas ponga el acento en las condiciones materiales de existencia y se interese “por la manera en que esas condiciones eran habladas, como le gustaría decir a un estructuralista como el que fue más tarde Verón, y producían ciertas maneras de hablar que el escritor reconstruyó con fruición en sus relatos y novelas” (Vommaro 2011: 119). En síntesis, esa mirada materialista en general y de la lengua en particular se explica en parte, según el crítico, por su formación como sociólogo y su paso por la investigación académica bajo la tutela de Eliseo Verón en los campos de estudio de la lingüística y la semiología, además de su participación activa en los círculos de la militancia trotskista:

quisiéramos sostener aquí que esa experiencia formativa –tanto académica como política y realizada, por otra parte, en un contexto fuertemente politizado– influyó de

²⁸ González encuentra allí, inclusive, una forma peculiar de naturalismo, “un naturalismo que es capaz de invitar a un retroceso hacia las maneras físico-políticas del habla” (2000: 147). El autor lee desde una perspectiva similar tanto *La experiencia sensible* como *En otro orden de cosas*; véase González (2001/2002, 2003).

²⁹ “[L]a historia, el fondo histórico de la crueldad y el horror argentinos, se juzgan desde el punto de vista de la lengua, de las intensidades hereditarias de la lengua, lejos del punto de vista del historicismo y la pesadez de memoria que implica su método. Memoria ligera, viva, llamada a tocarse en el tiempo, y presentar los síntomas históricos en la persistencia de sus signos” (Cristófalo 2011: 19).

gran manera en la mirada del Fogwill escritor, en especial en un sentido: el de forjarle una perspectiva materialista de la vida social e individual (Vommaro 2011: 118).³⁰

Por su parte, Daniel Freidemberg retoma el *dictum* fogwilliano “escribir es pensar” para dar cuenta del ejercicio poético en sus libros de poemas, específicamente, pero también en un *continuum* poético que alcanza a las novelas y cuentos— como un “pensar en acto”: “Nada hay que no pueda ni deba ser pensado, sobre todo pensado sin obedecer a lo que otros pensaron de esas mismas cuestiones, o buscando deliberadamente pensarlo de otro modo. O someter a pensamiento lo que no parece merecerlo” (Freidemberg 2011: 35). Y concluye que este imperativo de pensarlo todo se traduce en una interrogación por el funcionamiento práctico del mundo, ya sean los mecanismos del orden social como la maquinaria de un auto. Parfraseando a Freidemberg, creemos que en el contexto de las ficciones de Fogwill no hay manera de dar cuenta de las transformaciones metropolitanas de fin de siglo en Buenos Aires si no se cuenta con un conocimiento práctico de los contratos de obra pública, de la alianza entre poder político y capital privado o, bien, del modo de mejorar el rendimiento de una máquina de demolición.

Desde otro ángulo, Michel De Certeau recurre a la imagen de la *tabla rasa* para ilustrar el modo de proceder de las reestructuraciones urbanas: “Toda ‘renovación’ urbana prefiere sin embargo la tabla rasa sobre la que escribe en hormigón la composición hecha en laboratorio sobre la base de ‘necesidades’ distintas a las cuales dar respuestas funcionales” (2000: 221). En la saga narrativa que va de *En otro orden de cosas* a *Vivir afuera*, Fogwill se propone seguir de cerca la letra de esa escritura de hormigón para armar un relato ahí

³⁰ A esto se le suma otra instancia, ahora profesional, ya que la experiencia en publicidad le permitió a Fogwill ejercitarse en una práctica del lenguaje específica, “un lenguaje que interpelara la materialidad de los deseos de las personas” (Vommaro 2011: 120).

donde parecía haber únicamente hilos dispersos. En el capítulo 3 analizamos *En otro orden de cosas* a la luz del concepto benjaminiano de “carácter destructivo”: “El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar” (1989 [1931]: 159). Como veremos, el “despeje urbano” será una de las actividades principales que realice el protagonista de la novela durante su ocupación como operario en las demoliciones. La modernización urbana que constituye el eje central del relato de Fogwill exhibe su carácter eminentemente destructivo:

El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. (...) Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos (Benjamin 1989 [1931]: 161).

La peculiaridad de *En otro orden de cosas* consiste en que pone el foco en la naturaleza económica de la transformación urbana. En una novela que trabaja con el período histórico 1971-1982 en Argentina, resulta notable que centre su interés en la dimensión económica en desmedro del plano político. Pero, además, al priorizar el proyecto de construcción de autopistas urbanas para la composición de la ciudad textual, entra en diálogo con una trama discursiva que incluye textos de urbanistas, como *La ciudad arterial* (1970) de Guillermo Domingo Laura, responsable de diseñar el plan de autopistas de Buenos Aires y de llevarlo a la concreción durante la intendencia de facto de Osvaldo Cacciatore.

Por otra parte, en el capítulo 4 examinamos *Nuestro modo de vida* y *Vivir afuera* como relatos que expresan distintas formas de circular por una ciudad fragmentada. Los recorridos que trazan los personajes de estas dos novelas se producen sobre la superficie de la ciudad que se inauguró con la obra de autopistas urbanas descrita por *En otro orden de*

cosas. Partimos de la constatación de Olivier Mongin (2006) acerca de que en las ciudades contemporáneas se manifiesta una primacía de la circulación. En este sentido, Mongin considera que el rasgo saliente de la ciudad actual es el predominio de los flujos sobre los lugares. Los personajes de *Nuestro modo de vida* transitan por autopista desde el barrio privado donde viven hacia la torre de oficinas del microcentro. En tanto, *Vivir afuera* se interna en el territorio periférico y describe el tránsito entre zonas de pobreza y sectores de riqueza.

Imaginario de las ruinas: las ciudades textuales del futuro en Sergio Chejfec y D.G. Helder

La tercera parte de esta tesis propone una lectura de la configuración urbana en *El aire* (1992) y *Boca de lobo* (2000), las novelas de Sergio Chejfec que imaginan ciudades textuales futuras cuyos paisajes presentan signos ostensibles de deterioro. En este sentido, las imágenes que se multiplican en ambos textos le dan forma a un entorno que está en vías de desintegración. Nuestro propósito es analizar ese imaginario de las ruinas de acuerdo con tres aspectos: primero, la dimensión material; segundo, la yuxtaposición temporal y espacial que esta revela; y tercero, el vínculo textual entre ruina, cita y fragmento.

Consideramos que en el caso de estas novelas la figuración de un espacio urbano “en remisión” –según las palabras del narrador de *El aire*– contempla los tres aspectos señalados, ya que la presencia material de una ciudad dañada desencadena, de un lado, la pregunta por la temporalidad: ¿se trata de escenarios futuros que toman las formas de una vida social perimida pero reconocible, o se está más bien ante un presente en que el pasado sobrevive –

para decirlo tomando prestada una expresión de *Teoría del ascensor*— por medio de una “reverberación obstinada”? Pero, además, a esta interrogación por el tiempo se anuda la pregunta por la intertextualidad, ya que, como señala Francine Masiello, “en presencia de las ruinas trabajan la cita y la repetición” (2008: 104). El imaginario de las ruinas en las novelas de Chejfec que analizamos en la tercera parte se construye, principalmente, en diálogo con tradiciones de interpretación que fundaron discursividades de alto impacto en la cultura argentina: por un lado, Ezequiel Martínez Estrada y, por su intermediación, Sarmiento, la gauchesca y el siglo XIX en Argentina; por otro, Karl Marx, el marxismo y el realismo social. Como acierta en señalar Masiello, no es posible elaborar una teoría de la ruina si no se contempla el trato con los textos, con los residuos y vestigios textuales que intervienen en la figuración de los restos, que son a la vez materiales y simbólicos.

Si en la primera parte de la tesis la clave de lectura es el concepto de fantasmagoría y en la segunda tiene un lugar importante el de carácter destructivo, en la tercera nos orienta el concepto de ruina según lo formuló Walter Benjamin (2012 [1928]).³¹ Debido a que en ella se expresa el carácter transitorio y degradado de la historia, la alegoría de la ruina se convierte para Benjamin en la imagen dialéctica que permite articular una crítica de la modernidad. Desde esa perspectiva, la ruina es la cifra de la transitoriedad, el signo manifiesto de la contingencia histórica, pero además —para insistir en lo planteado por Masiello y su efecto en nuestra lectura de Chejfec— determina una proliferación de citas: el presente está compuesto de estratos temporales y sedimentos textuales en yuxtaposición.

Sobre fines del siglo XX y comienzos del XXI, la alegoría de la ruina adquiere una significación particular. Al tiempo que conserva aquel potencial crítico que definió

³¹ Para un análisis pormenorizado de la alegoría de la ruina en Benjamin, véanse especialmente los comentarios de Buck-Morss (2001: 181-226), Burkhardt (2014), Hanssen (1998: 66-81) y Vedda (2012: 36-51).

Benjamin, admite una reformulación por causa de procesos históricos concretos acumulados en un siglo que se pensó a sí mismo, entre otras, por medio de la figura de la “destrucción” (Badiou 2005). En este aspecto, Andreas Huyssen (2007) advierte que en la contemporaneidad pareciera haberse perdido la “autenticidad” de la ruina.³² Las ruinas del tiempo actual tienen poco que ver con las del pasado toda vez que se vuelven rápidamente obsoletas y, como consecuencia, son descartadas o directamente recicladas. Según Huyssen, en un mundo contemporáneo que no le da tiempo suficiente a las cosas para envejecer, el imaginario de las ruinas cumple la función de revelar el lado oscuro de la modernidad, y lo hace por medio de la corrosión del concepto de progreso. En esta capacidad de desarticular los discursos triunfalistas y de poner el tiempo *fuera de quicio* reside el potencial crítico y disruptivo de la ruina.

Según Georges Didi-Huberman (2011), el imaginario las ruinas debe vérselas en primer lugar con los vestigios de lo real que tienen un carácter eminentemente material. A su vez, lo material deviene rápidamente objeto de lo temporal. La ruina arquitectónica señala, con su deterioro, la desintegración concomitante de una forma de vida social que le estaba adherida. La correspondencia entre formas arquitectónicas y formas de vida social será decisiva al momento de evaluar los escenarios urbanos que componen las novelas de Chejfec. Vistas desde una perspectiva que contempla no tanto *lo que ya no se puede* proyectar, sino

³² Esta pérdida de autenticidad está ligada con la crítica que autores como Theodor Adorno y Jacques Derrida ejercieron contra el concepto mismo de autenticidad (entendida como *Eigentlichkeit*) y contra la metafísica de la presencia. Efectivamente, Huyssen considera que la ruina es una expresión de ese límite: “En el caso de las ruinas, lo que estaría presente y sería transparente en su pretensión de autenticidad es sólo una ausencia. Es el presente imaginado de un pasado que hoy sólo puede captarse en su descomposición” (Huyssen 2007: 37). Por lo tanto, Huyssen se propone pensar el concepto de “autenticidad” por fuera de las pretensiones de plenitud de la presencia y, en cambio, ahondar en aquellos sentidos que se materializan en la medida en que están ausentes. Esto lo lleva a postular, adornianamente, una autenticidad que sea el rechazo de la totalidad, que señale una ausencia: lo irrealizable de una utopía que no puede ser nombrada. La ruina se convierte, así, en “la cifra arquitectónica de las dudas espaciales y temporales que la modernidad ha albergado siempre” (2007: 37).

lo que resta en el ahora de los proyectos pasados, las fábulas de la desintegración construidas en *El aire* y *Boca de lobo* trabajan con los vestigios de un mundo social en retirada pero que todavía actúa como síntoma –que tiene una sobrevida– en el presente.

El proyecto literario de Chejfec ha sido caracterizado por la dificultad u oscuridad de su narrativa, su “resistencia a una lectura rápida, su renuencia al despliegue de una trama lineal y consecutiva, con personajes de contornos nítidos, lugares y tiempos determinados” (Coquil 2017a: 1).³³ Benoît Coquil avanza en el análisis de los diversos procedimientos formales (o “instrumentos de ilegibilidad”, como los llama) con los que se manifiesta el “hermetismo” en la obra de Chejfec,³⁴ entre ellos incluye lo hipotético-conjetural, un aspecto que según nuestra hipótesis no es solo una de las marcas de la enunciación, sino el principio constructivo ficcional. Por caso, la conjetura como procedimiento constructivo está llevada a la exasperación en una novela como *Los incompletos*, dado que allí lo único que se cuenta es el resultado de las especulaciones que realiza el narrador en base a las postales de viaje que le ha enviado Félix, protagonista del relato.³⁵ De acuerdo con esta modalidad conjetural, consideramos que la manera de hablar de lo real que ensayan las novelas de Chejfec se

³³ Para un análisis de los comienzos del proyecto de Chejfec en el marco de su adscripción al grupo Shanghai-Babel y para un relevamiento pormenorizado de los primeros años de carrera literaria, véanse Olmos (2013) y Berg (2020: 39-52), respectivamente. El segundo aporta información valiosa acerca de la etapa menos conocida de Chejfec, la anterior a su participación en *Babel*. Dicha etapa comprende las colaboraciones en revistas *Brecha* y *Pie de Página*, muchas de ellas firmadas con los seudónimos Sergio Racuzzi y Rita Fonseca. Por caso, en el n° 2 de *Pie de Página* Mónica Tamborenea y Sergio Racuzzi (Chejfec) entrevistan a Juan José Saer, y la entrevista va precedida por una “Nota introductoria” firmada por Racuzzi, en la que Berg lee una temprana inscripción genealógica de Chejfec con relación a la obra de Saer, quien para 1983 (año de publicación del número) todavía distaba de ser un escritor consagrado. Asimismo, Berg comenta textos poco conocidos como “Cierta épica” (en el suplemento “Cultura” de *Tiempo Argentino*, 6/11/1983) y “Mirada retrospectiva” (en revista *Los días del viaje*, n° 0, otoño de 1988). El primero es un fragmento narrativo de influjo saeriano; la segunda, una nota en la que Chejfec aclara ciertos malentendidos en torno al grupo Shanghai y en la que es entrevistado, en un juego de máscaras, por la periodista Rita Fonseca.

³⁴ Coquil (2017a) enumera cinco procedimientos: 1) el uso recurrente de la digresión y de disruptores de la linealidad discursiva; 2) la tonalidad hipotética y conjetural de la enunciación; 3) la estructura reiterativa y circular de la narración; 4) la sobrecarga descriptiva; y 5) la confusión de los géneros.

³⁵ El carácter eminentemente especulativo de *Los incompletos* ha sido señalado por Berg (2007a, 2007b) y Olmos (2013: 79-81).

construye más en articulación con tradiciones literarias que con la serie extraestética, y es en ese sentido que diseñan ciudades *leídas* antes que *vistas*.

En el capítulo 5 analizamos cómo el espacio urbano de *El aire* se compone en diálogo con las tesis de Martínez Estrada (vertidas principalmente en *Radiografía de la pampa* y *La cabeza de Goliat*) y no con la ciudad empírica. Sostenemos que es a través de la forma conjetural de la novela como se establece la relación entre la literatura y el dominio extraliterario, y no a partir de los grados de referencialidad que puedan existir entre el texto y la “realidad social”. Como quedará evidenciado también en la obra posterior de Chejfec, la ficción se constituye en el espacio privilegiado donde desplegar una serie de hipótesis acerca de lo que el autor llama el “mundo social”. Asimismo, la confluencia de la historia personal con la historia política,³⁶ que ha sido señalada a propósito de la novela (Alcívar Bellolio 2016a; Ariza 2018), debe interpretarse como otra manera en que se manifiesta el modo conjetural. En síntesis, *El aire* constituye un artefacto de exploración de lo real que no se ciñe a las morales de la representación realista, sino que debe ser comprendido en lo que tiene de indagación conceptual.

Por otra parte, en el capítulo 6 estudiamos la configuración del espacio urbano industrial en *Boca de lobo*. Partimos del concepto de “anatomía geográfica del urbanismo industrial” de Edward Soja (2008) para analizar cómo el espacio se organiza alrededor de la fábrica en la que trabaja Delia, la joven obrera que protagoniza la novela. Si la trama discursiva con la que se construye la ciudad de *El aire* es la de Martínez Estrada y su relectura

³⁶ Esta coincidencia entre crisis afectiva y crisis social no constituye una novedad sino que se inscribe en una tradición duradera, uno de cuyos textos más representativos es *La educación sentimental* de Gustave Flaubert. En su análisis de esta novela, Pierre Bourdieu plantea una interrogación cuyos alcances podríamos extender a nuestro análisis de la novela de Chejfec: “¿Qué es en efecto este discurso que habla del mundo (social o psicológico) *como si no hablara de él*; que sólo *puede hablar* de este mundo con la condición de hablar de él como si no hablara de él, es decir, de una *forma* que lleva a cabo, para el autor y el lector, una *negación* (en el sentido freudiano de *Verneinung*) de lo que expresa?” (Bourdieu 1995: 20).

de Sarmiento y del siglo XIX argentino, la de *Boca de lobo* se construye en relación con la discursividad marxista. En este caso, el espacio del relato también muestra signos ostensibles de deterioro y desintegración del tejido social, pero, a diferencia de lo que ocurre en *El aire*, la ciudad de *Boca de lobo* tiene un mayor grado de indeterminación. Ya no se trata de Buenos Aires sino de un lugar más inespecífico; en particular, de un suburbio industrial, zona de frontera entre la ciudad y el campo cuyo centro está ocupado por la fábrica en la que trabaja Delia.

Queremos cerrar el capítulo con un excursus en el que ponemos en diálogo *Boca de lobo* con *Tomas para un documental* (1997) de D.G. Helder. Este poema fragmentario se presenta al modo de un registro documental sobre un paisaje específico, el de las márgenes del Riachuelo en los años noventa, la época de decadencia de la matriz industrial que le dio su identidad al lugar. A propósito, Adrián Gorelik (2013) sostiene que la elección del Riachuelo como paisaje le da mayor potencia a la temporalidad de *futuro pasado*, en el sentido de que el poema trabaja con un imaginario de una Buenos Aires que no fue, tomando como material de observación las huellas industriales que sobreviven a modo de ruinas y chatarra. Debido a que se ha constituido como un espacio con una unidad geográfica y cultural determinada, la zona del Riachuelo convoca representaciones y tópicos instalados en la imaginación pública como parte de una historia hecha de múltiples estratos, entre los cuales se incluye la representación artística.³⁷ Abordar ese espacio en términos de paisaje industrial

³⁷ Estas representaciones van desde la pintura, con Benito Quinquela Martín y los “pintores de La Boca”, hasta la literatura, con la *Historia de arrabal* de Manuel Gálvez. Se trata de producciones estéticas que contribuyeron a fijar y estabilizar un imaginario aún vigente que pone el foco en el universo del trabajo que se gestó en la desembocadura del río y que le dio a la zona un marcado carácter fabril. Para un desarrollo, primero, de cómo se gestaron y consolidaron las representaciones pictóricas del Riachuelo, y, segundo, de qué relevancia tuvo la novela de Gálvez en la fijación de la imagen del Riachuelo en tanto paisaje industrial, véase Silvestri (2004: 281-323 y 151-153).

es la operación que realiza Graciela Silvestri (2004),³⁸ quien además subraya que la existencia de una categoría como la de “paisaje industrial” constituye un fenómeno relativamente reciente en la historia de la cultura. Al decir “industrial” incluye una variedad de lugares y objetos pertenecientes al ámbito productivo: “No sólo fábricas, sino también otros edificios y objetos vinculados con la producción, como depósitos, guinches, puentes grúas, tanques de petróleo, otorgan variedad a las descripciones literarias y plásticas del paisaje industrial del Riachuelo” (Silvestri 2004: 265).³⁹

En nuestra lectura del poema de Helder, nos interesa detenernos particularmente en la tensión objetivismo/ negatividad. Partimos de la hipótesis de que el interés por la indagación del mundo objetual (empírico) se choca con la negatividad que emana de ese contacto que el sujeto establece con el objeto. Como desprendimiento del concepto de negatividad, Theodor Adorno problematiza la noción de *contradicción inmanente*, que trata “no de [la] contradicción entre dos cosas extrañas entre sí, sino de la contradicción *inmanente*, de la contradicción en la cosa misma” (Adorno 2020 [2003]: 45). Visto de esa

³⁸ El interés compartido entre la autora y Helder por el paisaje del Riachuelo queda testimoniado en el epígrafe (unos versos de *Tomas para un documental*) y en el prefacio de *El color del río*: “Daniel García Helder escribía, mientras yo trabajaba en la tesis, un largo ‘poema documental’ en el que el Riachuelo era protagonista, del que cito sólo el hermoso fragmento que figura como acápite: una interminable charla se abrió entre nosotros a partir de la mutua seducción por las chapas oxidadas, los viejos letreros de fábricas y depósitos, las aguas negras, los testimonios arqueológicos de épocas soleadas e impetuosas” (Silvestri 2004: 18).

³⁹ Un paisaje no es la mera acumulación de elementos (un conjunto de viviendas con un estilo arquitectónico definido, un puente ferroviario de fondo, un cielo y una calle, etc.) sino que debe haber un acuerdo en torno a los significados que el conjunto transmite. Ese acuerdo se establece entre los miembros de una comunidad, pero no ocurre de un momento para otro sino que requiere de cierta duración temporal: “Es la recepción de esa diversidad sensible, y la imaginación que produce representaciones que corresponden a ideas sin reducirse a ellas, la que configura paisajes. La historia produce los paisajes, y la memoria (que cristaliza el pasado en sentido común) abona su permanencia. También los paisajes, por larga que sea su presencia material en su relación con el imaginario social, poseen una vida (múltiples comienzos, transformaciones de sentido, exangües sobrevidas, resurgimientos, desaparición). La noción de paisaje es contingente: pero nos seduce pensar que en ella permanece el misterio de la ‘belleza natural’” (Silvestri 2004: 41). El ejemplo que proporciona Silvestri para ilustrar ese trabajo del tiempo es el contrapunto que traza Friedrich Engels entre el puerto de Londres en 1845 y el mismo puerto en 1890: el primero le resulta pintoresco; el segundo, terrible. Lo que ha ocurrido entremedio es una intensificación de la revolución industrial y, consiguientemente, una modificación del paisaje portuario. Podríamos agregar, entonces, que los restos de aquel pasado industrial que espantó a Engels concitan en la actualidad un deleite estético.

manera, existe en el objeto una contradicción irreductible que le es inherente y que no puede ser reconducida a una síntesis.⁴⁰ Cuando en *Tomas para un documental* el yo poético describe los barcos fondeados y semihundidos que observa desde la ribera del Riachuelo con la imagen “la chatarra flotante como ejemplo de negatividad”, ¿no se pone en juego algo del orden de aquella contradicción irresoluble descrita por Adorno? La contradicción hace posible comprender el poema como una instancia de pensamiento que pone en palabras lo que le fue entregado al yo poético por los objetos a través de la mirada. Así, se manifiesta en el poema de Helder el cruce entre una estética de la objetividad y una concepción del paisaje como negatividad.

En segundo lugar, el poema invoca en su título el género documental y, al hacerlo, postula como problema la cuestión del registro de lo real. Como veremos, este punto en particular ha generado cierto debate entre los críticos de *Tomas para un documental* (Dobry 2006; Delgado 2007). Nuestra propuesta es analizar el problema del registro de lo real por medio del lenguaje poético a través del concepto de “pasión de lo real” elaborado por Alain Badiou (2005). La *pasión de lo real* designa el acto de depuración que aspira a borrar la distancia entre lo real y el semblante, el rostro y la máscara, la desnudez y el travestismo. Si la máscara es del orden de lo imaginario, la pasión de lo real busca desasirse del velo e ir al encuentro de lo verdaderamente irrepresentable. Para Badiou, la depuración entraña como límite su propia naturaleza interminable, dado que no es posible establecer cuándo se está,

⁴⁰ Para Adorno, la dialéctica no se resume en el esquema de la triplicidad (tesis-antítesis-síntesis) sino que es: “un pensar cuyo órgano y cuyo contenido son esencialmente la contradicción, no es algo pergeñado arbitrariamente, no es lo que se llama una visión del mundo. Pues si, de hecho, partiendo tanto de la cosa como del pensamiento, la coacción de la contradicción se representa tal como la he esbozado ante ustedes, entonces se trata de un pensar que incorpora esto, de un pensamiento que solo es, por así decirlo, el ejecutor de aquello que le es entregado en las manos por sus objetos; y no, por ejemplo, una postulación traída desde afuera” (2020 [2003]: 47).

finalmente, de cara a lo real y no de frente a una nueva máscara;⁴¹ de ahí, el carácter destructivo de la depuración. Pero el filósofo introduce, en este punto, un matiz: la distinción entre depuración como destrucción o como sustracción. De esta manera, traza con mayor precisión el límite entre dos lógicas. Por un lado, una pasión de lo real que es identitaria, que busca desenmascarar la copia y que se sostiene sobre la idea de autenticidad. Según Badiou, esa pasión no puede consumarse si no es por medio de la destrucción. Y por otro, una pasión de lo real que es de índole diferencial y diferenciadora, “que se consagra a construir la diferencia mínima y proponer su axiomática” (2005: 79-80).

Finalmente, en el capítulo 7 nos ocupamos de analizar dos efectos de lectura que surgen de la construcción del espacio urbano en *Boca de lobo*. La novela postula un futuro conjetural elaborado a partir de las ruinas de la ciudad industrial y de la desintegración del tejido social. Proponemos leer esa configuración de la temporalidad a partir de los conceptos de “melancolía” (Freud 1993 [1917], Butler 2001) y “espectralidad” (Derrida 2003). A la reconocida tesis freudiana sobre la melancolía como la resistencia a dar por terminado el trabajo de duelo, cabe agregar el punto de vista de Judith Butler. La filósofa hace una relectura del ensayo seminal de Freud, poniéndolo en relación con textos posteriores como *El yo y el ello*, pero su intención principal consiste en extraer las consecuencias sociales y políticas que subyacen al concepto de melancolía:

La melancolía describe el proceso por el cual se pierde un objeto originalmente externo, o un ideal, y la negativa a romper la vinculación a este objeto o ideal conduce al retraimiento del objeto al *yo*, a la sustitución del objeto por el *yo* y al establecimiento de un mundo interior donde una instancia crítica se disocia del *yo* y pasa a tomarlo por objeto. (...) El objeto se pierde y el *yo* lo retrae a sí mismo. El

⁴¹ Siguiendo a Hegel, Badiou plantea que: “lo real, tal como se concibe en su absolutidad contingente, nunca es lo bastante real para que no se sospeche su condición de semblante. La pasión de lo real también es necesariamente la sospecha” (2005: 75).

“objeto” así retraído es ya mágico, una huella de algún tipo, un representante del objeto, pero no el objeto mismo, el cual, a fin de cuentas, ya no está (Butler 2001: 194).

Lo social no desaparece, pero queda confinado al espacio de la consciencia. A diferencia del duelo, la melancolía no se somete al veredicto o examen de realidad, y por ese motivo suspende la declaración de que el objeto se ha perdido; el habla melancólica es, así, indirecta y tortuosa: “Lo que el melancólico no puede comunicar es, sin embargo, lo que rige el habla melancólica: una indecibilidad que organiza el ámbito de lo decible” (Butler 2001: 199-200).

En cuanto al concepto derridiano de espectralidad, Mark Fisher entiende la fantología o hauntología derridiana como “*la agencia de lo virtual*” y al espectro “no como algo sobrenatural, sino como aquello que actúa sin existir (físicamente)” (2018: 44).⁴² Derrida no solo extrae un pensamiento de la espectralidad de la obra de Marx, sino que además evalúa la insistencia de los espectros del filósofo alemán en un fin de siglo XX obsesionado con firmar la defunción del legado marxiano. Además de afirmar que no hay manera de pensar el porvenir si no es con Marx (“en todo caso de un cierto Marx: de su genio, de al menos uno de sus espíritus” [2003: 27]), el filósofo desactiva los discursos escatológicos que aseguran el fin del marxismo, sencillamente porque el retorno de lo fantasmático no es algo que se pueda prevenir ni domesticar: “Cuestión de repetición: un espectro es siempre un (re)aparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque *empieza por regresar*” (2003: 25). El cruce de tiempos yuxtapuestos en *Boca de lobo* se explica por medio de la

⁴² Los términos “fantología” y “hauntología” aparecen indistintamente de acuerdo con el matiz que le imprime cada traductor al neologismo “hantologie” acuñado por Derrida en el original francés. A través del juego de palabras, “Derrida’s aim is to formulate a general ‘hauntology’ (*hantologie*), in contrast to the traditional ‘ontology’ that thinks being in terms of self-identical presence” (Hägglund 2008: 82). El concepto derridiano ha sido retomado por distintos estudiosos y ha dado lugar al llamado “giro espectral”; para un recorrido por los aportes dentro de este campo de estudios, véase Blanco y Peeren (2010, 2013).

noción de espectralidad, un modo de entender la temporalidad a partir de la ausencia y no de la presencia y, también, en base a lo que resta y a la que todavía no es.

Para concluir, señalemos que, si bien nunca nos propusimos realizar una periodización, la temporalidad de las ficciones del corpus abarca el intervalo de tiempo que va de comienzos de la década de 1980 al año 2001. En tal sentido, el conjunto comprende el período que se extiende desde la posdictadura hasta la crisis económica del fin de la convertibilidad. Aunque no desconocemos la gravitación que tuvieron estos procesos políticos y económicos en Argentina, inclusive en el plano estrictamente cultural –como puede ser el caso de la transnacionalización de la industria editorial–, no pensamos la literatura en una posición subsidiaria con relación a esas transformaciones. Sí, en cambio, nos interesa examinar los modos en que la literatura produce significaciones acerca de una época signada de manera simultánea por los impulsos modernizadores y por la degradación socioeconómica. Por otra parte, sostenemos que la literatura –al menos la que aquí nos interesa estudiar– se caracteriza por su “inactualidad” (Panesi 2014). En ese marco, queremos poner en valor la facultad que poseen los textos para construir una palabra que no está necesariamente anclada en el contexto. Por lo tanto, si estas ficciones interrogan lo urbano en un momento de transformación de la fisonomía de la ciudad de Buenos Aires, no lo hacen en calidad de crónicas –hay crónicas, y muy buenas, de dichas transformaciones– ni de discursos historiográficos ni de urbanistas. Debido a su condición de inactual, la narración literaria puede apelar deliberadamente al anacronismo y la dislocación espacial para inventar coordenadas espacio-temporales en los límites de lo posible, porque, como dice Barthes, “la

literatura no es más que una luz indirecta” (2002 [1964]: 220). Justamente en ese *no ser más* encuentra su *poder ser* y, en definitiva, su potencia.

PRIMERA PARTE

Fantasmagorías del presente: el ciclo urbano en la narrativa de

César Aira

Capítulo I

La ciudad gótica: encierro, dislocación espacial y exotismo en *La luz argentina*

Dice Jorge Panesi que, según Walter Benjamin, “las historias burguesas de espanto [nacen] del espanto por la vida familiar en las casas burguesas” (2000: 265). El terror y lo extraño no son generados únicamente por agentes externos sino que se ocultan en el seno mismo del hogar, convertido de esa manera en el territorio de “lo siniestro” freudiano. Tópico del género gótico,⁴³ la “casa encantada” es un espacio donde los espectros del pasado vienen a perturbar el presente. Analizada en diálogo con ese imaginario, *La luz argentina* mostraría un hogar – el departamento de Kitty y Reynaldo– asediado por fuerzas extrañas pero que en este caso no son fantasmas que retornan sino algo más concreto y mundano: cortes de luz. La falla eléctrica quiebra la tranquilidad de un interior que se vuelve extraño para sus propios moradores y que, por eso mismo, se ve transformado en un espacio más permeable a la influencia del afuera.

En una novela de interiores que explora la convergencia del embarazo de la protagonista, la crisis energética y la presencia de fenómenos atmosféricos atípicos, la ciudad está configurada como un escenario espectral, eminentemente nocturno y en gran medida

⁴³ Es un tópico del gótico victoriano que se expande, luego, al gótico moderno en general. En palabras de José Amícola, “[e]l castillo o el convento de la primera fórmula gótica pasaría a ser el laboratorio en *Frankenstein* para luego transformarse en el salón de recibo de la casa burguesa” (2003: 193).

despoblado. En un pasaje del texto, cuando Reynaldo, que se ha demorado en los bares, emprende el regreso a casa y observa desde el taxi la ciudad, esta es la visión que tiene:

Atravesaron una zona donde todas, absolutamente todas las luces estaban apagadas en los edificios y en la calle. Al llegar a la primera esquina iluminada hizo parar el auto y se bajó. (...) Se quedó parado en ese sitio un buen cuarto de hora, fumando y mirando la boca de lobo que era la calle por la que habían venido. Hacía frío y lamentó la incomprensible decisión de bajarse del taxi (Aira 1983: 91-92).

En este y otros fragmentos de la novela, la ciudad se encuentra vacía y muestra con preferencia su faceta nocturna, tanto en las pocas caminatas que realizan los protagonistas como a través de las vistas panorámicas que tienen desde su departamento. Sentado en el balcón del piso veinticinco, Reynaldo puede contemplar el paisaje urbano, pero lo que ve está difuminado por una neblina que borra el contorno de los edificios:

Allí sentado entre los grandes helechos que ahora parecían desprender de sus hojitas recortadas un frío más tenue y feroz que el de la noche misma, se dejó llevar por sus ensoñaciones, como un viajero sentado en la borda de un transatlántico, mirando el cielo negro, el aire tenebroso, en el que se reflejaban oscuramente las luces de la ciudad que se arrastraban muy abajo (71).

Esta escena del balcón, repetida otras veces con pocas variaciones, construye una imagen reiterada de la ciudad como escenario oscuro, tenebroso, y de esa manera refuerza la extrañeza en la que viven los protagonistas desde que Kitty quedó embarazada y más aún desde que comenzaron los cortes de luz. Como sostiene Mariano García, “los inesperados y por momentos desesperantes cortes de luz instalan en el devenir burgués y frívolo de Kitty y Reynaldo una interrupción del tiempo: ambos son arrancados así de la vida cotidiana” (2006: 117). La entrada de lo ominoso en el recinto privado de los personajes es inescindible, en nuestra lectura, de un entorno urbano enrarecido que la novela retrata. Sin embargo, la

inminencia de un terror que amenaza con invadir el adentro y que parece asediar el afuera de la vida cotidiana de Kitty y Reynaldo se disuelve en la trivialidad.

Lo extraño y lo trivial

El párrafo inicial de *La luz argentina* presenta una serie de elementos que, instalados en el *incipit*,⁴⁴ le imprimen al relato un determinado tono y, además, adelantan el núcleo de intereses que estará diseminado a lo largo de la novela. El primer elemento en que nos interesa detenernos es un término que le confiere a la narración la atmósfera de fin de una época y comienzo de una nueva que todavía se revela indefinida: “la vida semiociosa, desgajada de la naturaleza, el *medio post-capitalista* del que habían hecho su morada y santuario, les prohibían, con el veto del absurdo, toda seriedad” (7; las cursivas son nuestras). Llama la atención que se defina la historicidad del relato en base a un criterio de periodización perteneciente a la teoría económica.⁴⁵ El ámbito “post-capitalista” al que se hace referencia supone la transformación del modo de producción; concretamente, el pasaje de una economía basada en el sector industrial a otra que se centra en las tecnologías de la información. No es casual, en este sentido, que el trabajo de Reynaldo esté vinculado con el sector financiero.

⁴⁴ Claudia Villanueva (2017) indaga la continuidad entre el *incipit* y el *excipit* de la *La luz argentina* para arribar a la conclusión de que ambos, leídos en conjunto, plantean al lector una imposibilidad para develar el enigma planteado por la narración. Este procedimiento, según la autora, se hace extensivo a otras novelas del escritor.

⁴⁵ El término “sociedad postcapitalista” fue acuñado por Peter Drucker en 1974 para referirse a las transformaciones del modo de producción capitalista que se suscitaron luego de la Segunda Guerra Mundial y que, desde su perspectiva, trajeron consecuencias provechosas para las democracias de Occidente. En consecuencia, Drucker ve en estos cambios un giro eminentemente positivo que, además, tendería a acentuar sus efectos favorables en el futuro. La redistribución de los diferentes niveles de la vida social (político, económico, cultural) determina que el poder ya no dependa de la administración de la fuerza sino de la posesión del conocimiento. En definitiva, Drucker se suma a una larga saga de pensadores que procuraron ponerle un nombre a la realidad social de posguerra: Alain Touraine, Daniel Bell, Alvin Toffler, John Kenneth Galbraith, Manuel Castells y Jean-François Lyotard, por nombrar solamente a algunos. Recientemente, Paul Mason (2014) ha empleado el término sociedad postcapitalista pero para darle un signo contrario al de Drucker.

Con todo, nos interesa menos evaluar la pertinencia o, acaso, el desvío irónico en el uso del término “postcapitalismo” que señalar que su empleo establece desde el inicio de la novela una temporalidad de fin de época a través del uso del prefijo “post”.

El primer párrafo produce un efecto de desrealización que instala la trama en una zona de ambigüedad entre la historia y el sueño. ¿Cómo se manifiesta esta ambivalencia en el desarrollo del relato? A través de la coexistencia de dos planos: por un lado, el de los elementos indicadores de historicidad como pueden ser no solo la propia categoría “poscapitalismo”, sino también ciertos consumos culturales de los personajes (series televisivas) o, por caso, un paisaje urbano que exhibe “las cimas de los edificios iluminados, con el punto rojo de las antenas” (36); y, por otro lado, el de los elementos ligados a la ensoñación, el sonambulismo y la pesadilla. Por medio del cruce de estos dos órdenes, Aira construye en *La luz argentina* una ficción que conjuga la idea de fin de época –el fin de una etapa del capitalismo tal cual se la conocía– con la temporalidad indefinida del cuento de hadas.

Un segundo elemento es el campo lexical etéreo y vaporoso que domina el *incipit* y que tendrá efectos concretos en la trama de la novela:

En el otoño, cuando Kitty quedó embarazada, ni el aire ni el mundo alteraron su transparencia, pero alrededor de ella aparecieron signos lívidos, veloces unos, arrojados con fuerza sobrehumana, otros suspendidos como aureolas, todos con algo de imperceptible a simple vista a tal punto que exigían la presencia de un ojo ultrasensible, o una memoria novelística, organizadora, y todos inquietantes (...) (7).

La transparencia, los signos lívidos (“veloces unos”, “otros suspendidos como aureolas”) y las sombras (que “ocultaban temores”) son indicios de un cierto enrarecimiento atmosférico que genera extrañeza a lo largo de la novela. Hacia el comienzo, Kitty y Reynaldo caminan

por las calles de la ciudad luego de cenar en un restaurant y, mientras conversan, se sienten reconfortados por el susurro de los árboles: “Entre las ramas, en una avenida, vieron la luna que salía, demasiado grande por un efecto atmosférico, y rodeada de halos voluminosos” (20). Poco después, escuchan esta información en el informativo: “el invierno se precipitaba, y el meteorólogo de la televisión predecía frío y tempestades. Había tormentas en la Antártida, en todos los ríos del sur el macareo llegaba a la cordillera, y hubo hasta migraciones de hormigas” (22). Más adelante, estos presagios desembocan en la irrupción de un fenómeno climático definido por su anomalía. Se trata de relámpagos que cruzan el cielo de la ciudad a toda hora, pero que no están acompañados de truenos ni lluvia. Especie de tormenta en suspenso, el fenómeno dura una semana y se adueña de todas las conversaciones. Los rayos se convierten en una atracción a causa de los diseños que trazan en el cielo: formas prolongadas que se ramifican como ríos, o formas breves como un parpadeo efímero, finas como filamentos, “hilos de araña tan hermosos que uno pensaba que con ellos podría tejerse la imagen narcisística en persona” (57). Los relámpagos mudos vienen acompañados de una calma atmosférica, de una ausencia de viento y de una circunstancia por demás insólita: los truenos que no se oyen a la intemperie son captados, sin embargo, por las transmisiones radiales y televisivas. De manera que los ciudadanos los escuchan por radio o mientras pasan películas mudas por la televisión. Con todo, el desenlace llega y, la noche anterior a que se desate el vendaval, la actividad de los relámpagos se acelera de tal modo que estos forman una única red de luz enceguecedora: “La parpadeante blancura del relámpago, seca e instantánea, brillaba todo el tiempo sobre *la tierra fantasmal*” (60; las cursivas son nuestras). La escena que precede a la tormenta se construye apelando a la imaginería de la novela gótica. Se evidencia en los efectos de contraste entre la ciudad en penumbras y el cielo cubierto de un resplandor blanco que le da al paisaje urbano una coloración espectral. Robert Mighall

(2007: 55-56) señala que cuando se habla de la “atmósfera” de los textos narrativos se entiende el término mayormente en un sentido metafórico. En cambio, en la novela gótica el sentido es literal, ya que se explota en ella el aspecto sublime de las tormentas, los cielos cubiertos, la niebla y las tempestades.

Si los personajes de la novela llevan una vida ociosa, “desgajada de la naturaleza”, una vida que tiene el refinamiento y la elegancia de lo hipercivilizado, el fenómeno atmosférico seguido de un diluvio muestra cómo la naturaleza parece reconquistar la ciudad. Los relámpagos y el diluvio se vinculan, además, con cierto imaginario apocalíptico que sugiere otra vez la idea de que los personajes viven en un fin de época. Como dice Contreras, la literatura de Aira “está hecha de transformaciones, súbitas metamorfosis, torsiones subrepticias” (2002: 85). Uno de los agentes predilectos para provocar la transformación es la catástrofe, recurso que está presente en toda la obra del autor, con mayor o menor grado de intensidad. La diferencia es que en *La luz argentina* todavía no se trata de esos “desastres de pacotilla” (Laddaga 2001: 46) que aparecerán en novelas como *Los misterios de Rosario* o *Embalse*, sino de eventos anómalos que contribuyen a incrementar la atmósfera de extrañeza del relato, su progresivo deslizamiento hacia lo sobrenatural.

El tercer elemento presente en el párrafo inicial es la mención de la “indiferencia” y la “inocente frivolidad”, dos significantes clave para comprender al menos la primera etapa de la narrativa de Aira:

eran indicios de una trama anticuada, gótica, donde las sombras ocultaban temores, señales de un pánico siempre alejado y por ello más amenazante, que le hicieron pensar a su esposo que el destino, teatralmente, daba vuelta muy despacio, con movimientos terroríficos, *la inocente frivolidad en la que habían vivido hasta ahora*. Se verían limitados, hasta que fueran viejos y se murieran, a representar *los apólogos de la indiferencia, ni siquiera novelas, menos que fábulas: historietas, dibujos*

animados. Y sin embargo aquello fue real, una temporada perfectamente real y tangible, con horas, semanas, lluvia y todo lo demás (7; las cursivas son nuestras).

Es posible conectar esa frivolidad –entendida por el propio autor como sinónimo de superficialidad–⁴⁶ con el episodio del fenómeno meteorológico, ya que este no solo produce extrañeza sino también curiosidad; más aún, se convierte en un espectáculo. Por la anomalía del fenómeno, la ciudad se ha transformado en objeto de interés internacional y, en cuanto tal, convoca a personalidades de todo el globo: “Uno bajaba al restaurante o a comprar cigarrillos y tropezaba con legendarias actrices de Hollywood, premios Nobel, ex jefes de Estado, todos alumbrados por el acontecimiento celeste” (59). El gobierno municipal decide suspender el servicio de alumbrado para que los visitantes puedan “gozar en todo su esplendor del constante fognazo de los relámpagos, ya gigantes” (59). Lo catastrófico resulta absorbido, entonces, por el campo de la frivolidad. Más adelante, cuando los cortes de electricidad y los episodios de crisis histérica de Kitty se sucedan de manera acelerada, Reynaldo concluirá que la verdadera salida del horror y la angustia es la frivolidad:

De hecho, cualquier estado, mediante una oportuna introducción de tiempo, podía pasarse al campo frívolo. ¡Esa sería la verdadera transustanciación poética de la vida! Reynaldo lamentaba que su indolencia, su compleja historia personal, sus muchos malos hábitos, le impidieran iniciar esa tarea, auténtica Gran Obra de la sociedad post-capitalista (112).

Según Contreras, el énfasis de Aira en la indiferencia y la frivolidad supone un desvío del proyecto crítico de la modernidad, en general, y de las estéticas de la negatividad –cuyos nombres en la tradición vernácula eran, hacia 1980, Saer y Piglia–, en particular: “Desde el

⁴⁶ En el ensayo sobre el exotismo, Aira dice: “Lo primero y último que tiene que reprocharle al exotismo la buena conciencia es su *superficialidad*. Por otro nombre: frivolidad” (1993: 76).

comienzo, Aira cultivó la *frivolidad* como el signo mismo de su arte. Frivolidad entendida como una estética de la indiferencia (‘una suspensión de la reacción’) y, en general, como un arte de las superficies” (2002: 41). En este sentido, decimos nosotros, la frivolidad es *gesto* y *materia* del arte narrativo del autor; en *La luz argentina*, la materia del relato es un liviano drama doméstico-familiar en el que los personajes asumen un gesto de indiferencia frente a los acontecimientos aun cuando estos se compliquen. De ahí que su función se reduzca a representar los “apólogos de la indiferencia” con la ligereza de las historietas o de los dibujos animados.⁴⁷

En rigor, la contraposición de alta cultura –novelas– y cultura de masas –*comic* y dibujos animados– es explotada irónica y deliberadamente por Aira para hacerla estallar. No porque se proponga realzar el valor del objeto menos prestigiado, ya que Aira toma afirmativamente esos productos de la cultura de masas como algo *ya dado* que requiere de escasa problematización, sino para recalibrar el valor del objeto prestigiado, es decir, la novela. La relación de la literatura de Aira con los géneros masivos es una relación de *uso estratégico* similar a la que el autor identifica en la obra de Copi.⁴⁸ El gesto se vuelve estratégico en la medida en que, hacia comienzos de los años ochenta y como explica Contreras, la novela en Argentina se había convertido en una forma que procuraba dar cuenta de los hechos históricos críticamente mediante una estética y una ética de la negatividad.⁴⁹

⁴⁷ Es cierto, sin embargo, que lo caricaturesco aparece en *La luz argentina* más en términos declarativos que formales. La plasmación formal de lo caricaturesco se dará con las novelas de Flores.

⁴⁸ Así lo plantea Aira en *Copi*: “Es más, para encontrar el tono del relato se ayuda con el idioma estereotipado del folletín o el cine argentino de esos años. Lo hace de un modo muy distinto al de Puig, inclusive opuesto. La diferencia entre ambos es muy grande y ejemplar. Respecto del uso de la lengua estereotipada, Copi cree en esa lengua, no la usa como parodia. La usa, simplemente. Mientras que en Puig hay una historia *verdadera* detrás o debajo del estereotipo, en Copi hay una multiplicidad de historias, todas las cuales se creen por igual a sí mismas. En Copi no se trata nunca de la vertical del sentido sino de la horizontal del funcionamiento” (1991: 68-69).

⁴⁹ Para Contreras, la obra de Aira formula una vuelta al relato luego de que las estéticas de la fragmentación y la discontinuidad, que signaron las experimentaciones novelísticas en Argentina durante las décadas de 1960 y 1970, pusieran en crisis la posibilidad de narrar: “esto es, después de la ‘antinovela’, después de la resistencia

La indagación interpretativo-alegórica de los traumas históricos constituía uno de los intereses mayores de la narrativa argentina, que tenía la ambición crítica de incidir, aunque fuera indirecta e interrogativamente, en la realidad social de su tiempo. Contra esta tradición estética reacciona Aira a través de su culto de la indiferencia y la frivolidad, y lo hace no solamente en las ficciones sino también en los textos críticos y ensayísticos.

En “Novela argentina: nada más que una idea”, artículo que está cercano temporalmente a la escritura de *La luz argentina*, Aira le reprocha a cierta narrativa de su tiempo “la falta de pasión por la literatura”:

La novela argentina actual, quién lo duda, es una especie raquíca y malograda. En líneas generales, lo que define a una producción novelística pobre es el mal uso, el uso oportunista, en bruto, del material mítico-social disponible, es decir de los sentidos sobre los que vive una sociedad en un momento histórico dado. La transposición literaria de una realidad exige la presencia de una pasión muy precisa: la literatura. Y un examen rápido y provisorio, y para nada exhaustivo, de los novelistas argentinos no proveyos revela una ausencia completa de esa pasión y de su epifenómeno, el talento (1981b: 55).

–estética y política– a esa forma clásica y orgánica de representación que fue, por ejemplo, para la vanguardia de *Literal*, el género de la novela en tanto forma ‘realista’ y ‘populista’. Es, claramente, la vuelta al relato después de, por ejemplo, *El camino de los hiperbóreos* (Libertella, 1968), después de *El frasquito* (Gusmán, 1973), después de *Sebregondi retrocede* (Lamborghini, 1973). También, una vuelta al relato después de la forma interrogativa y conjetural con que la novela de los años 80 supo refutar la mimesis como única forma de representación, y cifró, oblicuamente, la resistencia crítica a la homogeneidad de los discursos y a la violencia del presente. Es la vuelta al relato después de *Nadie nada nunca* (Saer, 1980), después de *Respiración artificial* (Piglia, 1980)” (2002: 12). Si bien se contraponen en algunos aspectos formales, las estéticas de Aira y de los autores ligados a *Literal* mencionados por Contreras coinciden en el rechazo de la ideología de la literatura que le asigna a esta una función eminentemente crítica. En este sentido, Verónica Delgado incluye a Aira en una serie de la que también forman parte Alberto Laiseca, Daniel Guebel y Copi, escritores que tienen en común su rechazo de la moral de la literatura que los precedió: “La operación que los autores mencionados llevan a cabo en el sistema literario y que tiene en la antirrepresentatividad su marca dominante, debe leerse, por un lado, en relación con el agotamiento y/o fracaso de un campo cultural anterior fundado en principios politizantes – décadas del 60 y 70– en el cual se asigna a la literatura una directa y estrecha relación funcional con la praxis política y con la representación de la historia social, campo cultural cuya última figura literaria paradigmática es Ricardo Piglia –quien, a principios de los 80, publica su novela *Respiración artificial*–. De esta manera, estas nuevas poéticas deben ser pensadas como acciones destinadas a romper o deshacerse de aquella relación funcional entre literatura y política en tanto valor estético e ideológico constitutivo y casi naturalizado en el campo cultural argentino precedente” (1994: 255-256).

La impugnación de una serie de obras entre las que se incluye *Respiración artificial* de Piglia (“una de las peores novelas de su generación”)⁵⁰ se apoya principalmente en el acto de señalar como fallido y oportunista el modo en que esa zona de la literatura argentina trabaja con los materiales extraliterarios. Más allá de los errores técnico-constructivos que Aira se deleita en exponer con sarcasmo y precisión,⁵¹ el reproche principal va dirigido hacia la ideología de la literatura que se expresa en esas novelas, una ideología que subordina la potencia artística de la literatura a la finalidad de transmitir un contenido social, independientemente de que se lo haga de manera cifrada y alegórica, como es el caso de Piglia. El problema radica, para Aira, en el lugar que se le asigna en esa ecuación a la literatura, porque sale afectada en su potencia inventiva; de ahí que el resultado no sea otro que obras “raquíticas”. Más adelante, en el ensayo “Zona peligrosa” (1987), Aira cuestionará otro factor a propósito de la obra de Saer: la absoluta seriedad (la “neutralización del humor”) y la consagración del escritor a la elaboración de textos que se presentan como “buena” o “gran” literatura.⁵² Estas son las razones por las que la estética airiana de la indiferencia y la frivolidad puede ser pensada como una propuesta para recalibrar el dispositivo de la novela,

⁵⁰ Con un tono general de mordacidad, en “Novela argentina: nada más que una idea” Aira reseña brevemente las siguientes obras: *Como en la guerra* de Luisa Valenzuela, *La niña bonita* de Carlos Arcidiácono, *Salvar la cabeza* de Ramón Plaza, *Copyright* de Juan Carlos Martini Real, *Baile de los guerreros* de Ernesto Schoo, *Sanitarios centenarios* de Fernando Sorrentino, *El desquite* de Rubén Tizziani, *El tigre chico de Mompracén* de Pacho O’Donnell, *Risas y aplausos* de Fernando Sánchez Sorondo, *Un día perfecto* de Rodolfo Rabanal, *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís, *La invitación* de Beatriz Guido, *Best seller* de Roberto Fontanarrosa y *Respiración artificial* de Ricardo Piglia.

⁵¹ Baste para ilustrar el tono del artículo este comentario sobre una novela de Ramón Plaza: “*Salvar la cabeza* alterna capítulos en los que se cuenta: la campaña de Aníbal contra Roma, las desventuras de un porteño miope que ha cometido un desfalco, los avatares de ciertas especies imaginarias de la prehistoria, diálogos gauchescos sueltos, las andanzas de dos fantasmas, los consabidos recuerdos infantiles y por supuesto el guerrillero en apuros, que aparece en todas las novelas argentinas de los últimos años como elemento decorativo (aunque debe reconocerse que en frecuencia lo supera la fellatio). El relato está en distintos tiempos verbales y mezcla sueños, fantasías, reflexiones del autor, de los personajes, ejercicios de estilo (por ejemplo un párrafo donde todas las frases comienzan con un adverbio terminado en ‘mente’). Uno de los narradores es... una nube” (1981b: 55).

⁵² Volveremos sobre la dicotomía buena/mala literatura en el capítulo 2.

y una de las estrategias para conseguirlo es hacerle asumir la liviandad de la historieta o del dibujo animado.

Cabe resaltar un último elemento en el *incipit* de *La luz argentina*: la referencia al género gótico, que será relevante para la configuración de los espacios y la caracterización de los personajes, principalmente de Kitty: “eran indicios de *una trama anticuada, gótica*, donde las sombras ocultaban temores, señales de un pánico siempre alejado y por ello más amenazante (...)” (7; las cursivas son nuestras). Desde el comienzo se anuncia que se recurrirá a los tonos, escenarios y motivos de un género considerado menor desde sus inicios y que engendró la literatura de terror, transformada en fenómeno de *best-seller* en el siglo XX. La “trama anticuada, gótica” de la novela tiene sus primeros indicios en los cuatro episodios iniciales de sonambulismo de Kitty, que instalan al relato en el terreno de la ensoñación, la duermevela o, directamente, el misticismo, en lo que este tiene de sobrenatural.⁵³ Los trastornos del sueño en la novela de Aira reenvían a una densa trama de relatos sobre lo misterioso que tienen como centro las alteraciones de la consciencia. El mesmerismo, la hipnosis, el ocultismo: son todas prácticas que estimularon por igual a la ciencia médica y a la imaginación gótica. En definitiva, lo que el sonambulismo expresa es

⁵³ Precisamente, José Amícola (2003) identifica el “modo gótico” en la literatura con la primacía de lo sobrenatural en desmedro de la razón iluminista. La novela gótica que irrumpe en el siglo XVIII es leída por el crítico en oposición a la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*. A cada género le corresponde una determinada antropología filosófica: “Superstición y fanatismo se habían transformado durante el siglo XVIII en los dos grandes enemigos de la reforma iluminista en pro de la civilización. La percepción cronotópica de los textos canónicos no podía ser más opuesta a las narraciones de lo sobrenatural, ni el mundo que éstas describían más ajeno al programa de lucha por la recuperación del hombre de las garras del pasado tenebroso, cuando los seres humanos vivían en el perpetuo estado infantilizado de miedo al abandono por falta de independencia y capacidad de autodeterminación” (2003: 63). Más adelante, Amícola plantea que el gótico no nace *a pesar del* iluminismo sino como su contrapartida necesaria y como el resultado de una negación, en el sentido freudiano del término. La obsesión propia del iluminismo de reprimir eso otro –lo tenebroso, ominoso, misterioso– del sujeto y del mundo real engendra, inevitablemente, la aparición del gótico. Recurriendo a una metáfora, así lo expresa María Negroni: “El castillo gótico fue una gangrena en el costado del Iluminismo” (1999: 21). Para una caracterización más exhaustiva de la literatura gótica anglosajona, además del libro de Amícola, véanse Botting (1996), Kilgour (1995), Punter (1998) y Punter y Byron (2004).

el continuo entre vigilia y sueño, el límite infranqueable donde estos dos estados de la consciencia se conectan al tiempo que se repelen. En efecto, el tercer episodio de sonambulismo consiste en cantar dormida, acostada en la cama, los versos de la ópera *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck y Debussy, obra para la cual se encuentra diseñando el vestuario. Dice Maurice Blanchot que el sonámbulo “es sospechoso porque es ese hombre que no encuentra reposo durmiendo” (1969: 254). El trabajo diurno se entromete en el espacio nocturno de un sujeto que no duerme y, sin embargo, tampoco consigue velar.

Gótico y crisis energética

El recurso al gótico en la novela se acentuará a partir de los cortes de luz. En los más de veinte apagones que jalonan el argumento de *La luz argentina* no hay, en principio, más que eso: cortes en el suministro de electricidad. Lo extraordinario, el suceso imprevisto, está constituido por el efecto que los cortes de luz tienen sobre el cuerpo y la consciencia de uno de los personajes. Y, sin embargo, ese efecto no podría ser más ordinario y pueril, porque el malestar de Kitty se debe, por un lado, a la imposibilidad de continuar con sus tareas habituales (la confección del vestuario teatral, las actividades domésticas) debido a la ausencia de luz y, por otro, al temor infantil a la oscuridad. El malestar primero, entonces, se vincula con la suspensión del ritmo laboral que instala a los personajes en una suerte de estado de excepción. En tanto, el segundo malestar tiene que ver con el sentimiento primitivo, primordial, del miedo a la oscuridad, que provoca en la protagonista un terror infantil que llamativamente no admite una interpretación psicoanalítica: no connota sentidos inconscientes ni trascendentes. En síntesis, se trata de la forma –incluso, la máscara– de aquel terror pero no el contenido. Dicho de otra manera, no hay una estructura subyacente que pida

una hermenéutica freudiana porque, si bien el temor añado es llevado al plano de la racionalidad por Reynaldo, la interpretación se detiene en un punto general: “La luz nocturna siempre ha sido problemática, es la historia de la humanidad. Siempre se ha tratado de eso, de interrumpir hasta el día siguiente” (114).

Hacia el comienzo de la novela se dice que “Kitty era pequeña, delgada, casi una muñeca” (8), complexión que se corresponde con las dimensiones del departamento que habitan, “del tamaño de una casa de muñecas” (8-9). En el símil de Kitty con una muñeca se combinan dos procedimientos sustanciales del relato: la miniaturización y la dialéctica entre lo animado y lo inanimado. La tendencia a miniaturizar en Aira cumple, entre otras, la función de adelgazar el espesor psicológico de los personajes.⁵⁴ Se puede afirmar que incluso el nombre de la protagonista es una miniatura, una abreviación o un nombre risible que más bien sugiere un apodo, pero que además alude a un dibujo animado japonés convertido en mercancía global. Por otra parte, Kitty pertenece al orden de la miniatura desde el preciso momento en que su apariencia es la de una muñeca que será alternativamente Caperucita – cuando esté componiendo, como si fuera un “verdadero rompecabezas”, el vestido rojo– y la Bella Durmiente –cuando consiga conciliar el sueño después de cada episodio de parálisis. Su apariencia feérica es hereditaria, dado que la abuela “parecía salida de un libro de cuentos: pequeña como una pigmea, con el pelo blanco, minúsculos zapatitos negros, y las manos pálidas” (104). La nieta, entonces, será siempre para su esposo una “princesa de cuento de hadas” (107).

⁵⁴ Según lo apunta Laddaga, ante una novela de Aira se está como ante un teatro de marionetas en el que los personajes son “seres movidos por impulsos exteriores a ellos mismos, por corrientes que recorren la atmósfera, por acciones y reacciones más o menos anárquicas que se producen en sus entornos y a las que no pueden ceder” (2007: 117).

Del cuento de hadas la novela toma no solamente la caracterización de los personajes, sino también algunos aspectos formales del género.⁵⁵ Uno de ellos es la primacía de la anécdota, incluso el encadenamiento de anécdotas –es decir, de acciones– sobre la superficie lineal del relato. En efecto, la narrativa de Aira, en general, y *La luz argentina*, en particular, muestran un predominio de la acción por sobre la descripción o la reflexión. Otro aspecto es el uso de las repeticiones y el lenguaje formulaico, de larga tradición en la literatura universal, que podemos encontrar en la descripción de los sucesivos cortes de luz, enumerados a lo largo del texto con ligeras variaciones. Pero la diferencia con el cuento de hadas reside en que las repeticiones no obedecen, en la novela de Aira, a un sistema de intensificación formal que se subordine a un propósito edificante en el plano del sentido. Si la cualidad fáctica del cuento tradicional está articulada, en última instancia, con la transmisión de un saber práctico, con la moraleja, los apagones de *La luz argentina* son puro encadenamiento de un hecho que se repite.

En relación con los cortes, no hay una progresión que marque una intensificación en los más de veinte apagones que la novela enumera prolijamente. La ausencia de grados de intensidad no hace más que resaltar una propiedad de la narrativa airiana consistente en la no revelación o, mejor dicho, en el deliberado rechazo de una metafísica de lo profundo y lo superficial, lo pesado y lo ligero. Las novelas de Aira no corren ningún velo ni desenmascaran lo que se encontraría oculto bajo la superficie del disfraz. La explicación, cuando la hay, no garantiza el acceso a una verdad, sino que hace estallar aquello mismo que procura explicar, al tiempo que sirve a modo de excusa para activar los mecanismos del relato: “La explicación

⁵⁵ Remitimos a los clásicos estudios de Propp (1985 [1928], 1998 [1946]) y Bettelheim (2010 [1976]), pero también a los concisos y certeros comentarios de Rest (1978). Para un estudio más detallado del género, véanse Tatar (1987) y Zipes (2006, 2012).

no es, en Aira, una fuerza dispuesta a otorgar sentido sino antes bien un movimiento de despojamiento: aquel por el cual, perdiéndose a sí mismo, el sentido se vuelve múltiple y da paso provisorio a lo novelesco” (Podlubne 1996: 66).⁵⁶

A diferencia del comienzo, cuando Reynaldo dice que “Kitty en su estado normal es reconfortante, una figura de un cuento de hadas” (33), en su desarrollo la novela describe la transformación de la niña encantadora en autómatas, marcando asimismo el pasaje del cuento de hadas al gótico. Con cada corte eléctrico, la protagonista se ve transformada en un ser que se paraliza y que, mientras dura el trance, parece inanimado: “Tenía los ojos vacíos, la llama de la vela se reflejaba en ellos limpiamente; [Reynaldo] nunca los había visto tan despojados de mirada” (73). Las imágenes que utiliza el narrador para ilustrar la parálisis de Kitty son numerosas: una estatua, una gárgola, un maniquí de palo, un robot, una muñeca de movimientos mecánicos; en cierto momento, hace girar su “cuello rechinante” (119) como si estuviera hecha de hojalata. Si a todo autómatas le corresponde un creador, es sintomático que se diga lo siguiente de Reynaldo:

Debería actuar como un taumaturgo mudo y solitario, encerrado muy lejos de sus congéneres, con esta *máquina imperfecta y catatónica* que era Kitty embarazada. Debería *manejarla* con lenta precisión, con un vigor y autoridad que provendrían de las sombras, del crepúsculo, y en última instancia de la muerte misma (73; las cursivas son nuestras).

⁵⁶ La crítica de la explicación es un tema recurrente en la obra de Aira. Recordemos simplemente lo que el autor dice en relación con la forma narrativa de Copi en el ensayo homónimo: “Porque el relato, siempre lo es de algo inexplicable. El arte de la narración decae en la medida en que incorpora la explicación” (1991: 17). Apoyándose en “El narrador” de Walter Benjamin, Aira sostiene que el relato en estado puro se encuentra “químicamente libre de explicación” (1991: 17), y que así funcionan novelas como *El Uruguayo*. Que al lector le hayan resultado vanguardistas los textos narrativos de Copi en su contexto de aparición se explica por la decadencia del arte del relato en la cultura contemporánea, porque en verdad, según Aira, se trata de relatos en su forma primitiva y primordial.

Todas estas imágenes que hacen de Kitty un autómatas conducen al relato hacia el territorio fantasmagórico del gótico. Las figuras de cera y los autómatas plantean la indistinción entre lo animado y lo inanimado, en buena medida porque de esa imposibilidad de discernimiento depende la eficacia de su confección. La referencia en este caso ya no es el cuento tradicional sino *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann, sobre el que se basa uno de los textos más comentados del psicoanálisis, “Lo siniestro” (1919).⁵⁷ La muñeca Olimpia resulta inquietante precisamente porque pone en crisis las fronteras de lo viviente: “Esta Olimpia nos ha inquietado mucho, y no queremos tratarnos con ella; se comporta como un ser viviente, aunque en realidad sus relaciones con la vida son muy extrañas” (Hoffmann 2009: 226).⁵⁸ Apelando a motivos del gótico, *La luz argentina* describe la irrupción de lo siniestro en una trama eminentemente doméstica. Una de las condiciones de lo siniestro (*unheimlich*)⁵⁹ según Freud es su oposición a lo doméstico (*heimisch*). Es más, Freud destaca que lo siniestro procede de lo familiar, es decir, que brota del ámbito de lo conocido y cercano pero produce en él una sangría, una desfamiliarización. A pesar de que se sirve de situaciones, caracteres y escenarios del gótico, el narrador se desentiende de la profundidad ominosa del género. Podríamos afirmar, con Albert Béguin, que lo siniestro de *La luz argentina* tiene “la maravillosa ligereza del sueño” (1954: 284). Porque si bien el gótico atraviesa la ficción

⁵⁷ Con todo, Freud considera que la vacilación acerca de si el autómatas del cuento es un ser animado o inanimado “en modo alguno es el único [motivo] al que cabe atribuir el efecto incomparablemente ominoso de ese relato, y ni siquiera es aquel al que correspondería imputárselo en primer lugar” (1986 [1919]: 227). Freud considera más relevante el motivo del hombre de arena y el consecuente temor de Nathaniel a perder los ojos en manos de aquel ser mítico, ya que la angustia por la pérdida de los ojos se conecta con el complejo de castración.

⁵⁸ Hal Foster señala que el interés de los surrealistas por las figuras inanimadas se basa en que estas expresan la confusión siniestra entre vida y muerte: “Es precisamente esta confusión la que fascinaba a los surrealistas, obsesionados con el carácter extrañamente (in)humano del maniquí, del autómatas, de la figura de cera, de la muñeca, todos avatares de lo siniestro y todos ejecutantes del imaginario surrealista” (2008: 213).

⁵⁹ El término procede de *heimlich*, vocablo que a su vez no es unívoco, y esto se debe, en buena medida, a que “pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto” (1986 [1919]: 225). Precisamente, una de las acepciones de *heimlich* coincide casi por entero, al punto de que se le superpone, con la de *unheimlich*. El primer apartado del trabajo de Freud se encarga de detallar la etimología de ambos términos.

como “estrategia de comunicabilidad” (Amícolá 2003: 42-43), la historia de Kitty y Reynaldo no deja de operar un desvío al bajarle el tono a la atmósfera inquietante del relato: “La trivialidad era lo único que redimía al mundo de su extrañeza” (121).⁶⁰ En su reseña de *Los fantasmas*, Alan Pauls dice que si alguien se viera en el aprieto de tener que resumir de qué trata la novela, una buena respuesta sería que “trata de fantasmas”; y a continuación, agrega:

Pero, ¿y la anteúltima? ¿Y *La luz argentina*? Toda la literatura de Aira es “de fantasmas” como lodo el cine de Dreyer es “de muertos-vivos”. Sólo que el gótico de Aira es un paisaje de cielos tersos donde una luz diáfana dibuja con plumín los contornos de las cosas, de modo que su nitidez, cuando el efecto sinóptico la captura, no enceguezca con su humor insolado. Aira es el padre de zombies, una familia múltiple de sonámbulos, centinelas adormecidos que apenas interrumpen el sopor en el que flotan para parpadear (1990: 5).

Otras traducciones posibles del término alemán empleado por Freud son la de inquietante –*unheimlich* es lo que inquieta⁶¹ y la de espectral –*unheimlich* es aquello que pertenece al mundo de los espectros. Efectivamente, una de las formas privilegiadas del sentimiento ominoso está relacionada de manera estrecha con la muerte, los espíritus y los fantasmas. En la novela de Aira, el maitre “pálido y bilioso” del restaurant pertenece al orden de lo espectral no solamente porque su tez extremadamente blanca sugiere la muerte, sino también porque se mueve de esta manera: “con pasos que no eran de este mundo, de ningún mundo en realidad” (18). Kitty y Reynaldo lo denominan “nuestro Drácula” y saben que consume y que está consumido por la droga: “su presencia le daba al local una atmósfera peculiar, algo siniestra pero acogedora” (18). Este carácter espectral también define a los

⁶⁰ Como señala Alejandra Minelli, “las novelas de Aira se suelen desenvolver a través de estados en los que la trivialidad y la frivolidad operan como formas de un exorcismo de la extrañeza y en los que la extrañeza misma invade la cotidianeidad” (2006: 45-46).

⁶¹ En su ensayo “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, Julio Cortázar traduce el término freudiano con esa palabra: “aproximadamente: lo inquietante, lo que sale de lo cotidiano aceptable por la razón” (1975: 150).

cantantes de tango del show en el Tivito, cuyo espectáculo parece menos musical que performático, en el sentido de que se asemeja a una *performance* artística compuesta con los ademanes fantasmáticos de un estilo interpretativo perteneciente al pasado. Uno de los cantantes, por caso, “con el pelo teñido de violeta, y un traje celeste con un clavel” (45), canta con una voz inaudible, extiende los brazos “con gestos trágicos” y da golpes en el escenario con el taco del zapato. Así se suceden tres o cuatro tangos, que son aplaudidos con entusiasmo. La imagen de un cantante que mueve los labios pero no emite sonido y que gesticula enfáticamente sugiere la puesta en acto de una mímica clown, basada en los restos de un lenguaje musical y corporal que fuera alguna vez efectivo pero que ahora, para Kitty y Reynaldo, solo provoca tristeza o curiosidad.⁶²

Interior burgués y exotismo

Lo siniestro se instala en el reducto más íntimo a partir de los cortes de luz. Si una de las funciones primordiales del interior es la de conformar una envoltura que proteja a sus moradores del exterior, entonces esa función se encuentra fracturada en *La luz argentina*

⁶² La escena del show de tango recuerda el episodio de la cantante desafinada en *Cómo me hice monja*: “Una vez, por Radio Belgrano, en un espacio fuera de programa, hubo una cantante que actuó por primera y única vez, y que mamá y yo escuchamos con la mayor atención y no poca perplejidad. Creo que en esa oportunidad la atención de mamá se puso a la altura de la mía. La mujer que cantó era lo más desafinado que se haya atrevido a cantar nunca, ni en broma. Nadie con tan poco sentido de lo que eran las notas ha llegado a terminar un compás; ella cantó cinco canciones enteras, boleros, o temas románticos, acompañada al piano. Quizás era una broma, no sé. Todo fue muy serio, el locutor la presentó con formalidad y leyó con voz lúgubre los nombres de las canciones entre una y otra... Era enigmático. Después siguieron con la programación habitual, sin más comentarios. Quizás era parienta del dueño de la radio, quizás pagó por su espacio para darse el gusto, o para cumplir una promesa, quién sabe. Cantar así, era como para avergonzarse de hacerlo a solas, bajo la ducha. Y ella cantó por la radio. (...) Ni a propósito podría haber sido peor. Desafinaba en cada nota, no sólo en las difíciles. Era casi atonal... Es inexplicable. Lo inexplicable. Lo verdaderamente inexplicable no tiene otro santuario que los medios de comunicación masivos” (1999: 79-80). Se trata en ambos casos de artistas que malogran su acto, que no podrían hacerlo peor y que, a pesar de eso, persisten en hacerlo. Leído en un sentido autorreferencial, lo que subyace bajo estas escenas es, una vez más, la noción airiana de “mala” literatura, sobre la que volveremos en el próximo capítulo.

desde el momento en que Reynaldo ingresa al departamento y no puede discernir cuál es el adentro y cuál, el afuera: “Una noche, o mejor dicho un amanecer, Reynaldo volvía de uno de sus paseos habituales, un poco adormecido por el cansancio, y al abrir la puerta del departamento tuvo una instantánea sensación de extrañeza, como si entrara afuera” (12). La dialéctica arquitectónica del adentro y el afuera queda, por lo tanto, en suspenso. La trasposición del umbral no significa el ingreso al hogar sino a un espacio extraño. Hay una conexión entre el interior como refugio y el primitivismo, en el sentido en que lo piensa Bachelard cuando analiza las imágenes del nido y de la concha: “Físicamente el ser que recibe la sensación del refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde” (1965 [1957]: 125). Así, el habitar humano requiere de metáforas animales para abrigar la sensación de refugio. El nido, que a causa de la sencillez de su composición es materialmente precario, engendra, sin embargo, un ensueño de seguridad; en gran medida, por la imagen de vida tranquila que irradia. Esa confianza primordial es la que se aloja en el interior sentido como coraza protectora: “El nido tanto como la casa onírica y la casa onírica tanto como el nido (...) no conocen la hostilidad del mundo” (1965 [1957]: 137). La protección que garantizan las imágenes primitivistas del habitar es la que se encuentra asediada en *La luz argentina* por la falla eléctrica, que convierte el hogar en un espacio poroso. El exterior invade y disloca los espacios interiores, los transfigura hasta el punto en que dejan de constituir una morada que protege de las acechanzas del afuera: “El cubo de vidrio en el que estaban quedó tan oscuro como el exterior, al que vieron aparecer sobre ellos, negro y nuboso como un bosque” (92). Como en otros pasajes, esta escena señala una vez más la contigüidad entre el afuera y el adentro, que se revelan como indistintos.

En un momento determinado de su libro *Belleza compulsiva*, Hal Foster analiza el interior burgués⁶³ como caparazón protector con el que se procura negar eso que está afuera, apenas se traspasa el umbral, y que no es otra cosa que la ciudad moderna, la ciudad de la técnica y la muchedumbre:

En el espacio privado, los aspectos industriales del mundo del trabajo, tanto como los aspectos antagónicos del ámbito público, están reprimidos, sólo para volver, según la fórmula de lo siniestro, bajo la forma desplazada de fantasmas. En el interior burgués la retirada real del mundo social se compensa con la adopción imaginaria de mundos exóticos e históricos: por consiguiente los arreglos típicos incluyen objetos de estilo ecléctico (2008: 286).

Se puede verificar la huida hacia mundos exóticos en *La luz argentina* como un mecanismo de repliegue frente a un exterior que se debate entre la catástrofe natural y la falla energética. Pero esa retirada no consigue disminuir la extrañeza, sino cuando mucho diferirla.

Según Contreras, el “ciclo pampeano” de novelas de Aira introduce una perspectiva extranjera desde la cual se reescribe la tradición literaria argentina del siglo XIX. Este trabajo de reescritura de los tópicos y paisajes nacionales se realiza por medio de una operación exótica que supone la “creación de un *dispositivo ficcional para generar la mirada*” (2002: 49), basado en la visión de viajeros europeos como Alfredo Ebelot y Charles Darwin. La invención de este peculiar “estilo extranjero” involucra dos formas de traducción que, si bien

⁶³ El concepto de interior burgués fue trabajado por Theodor Adorno en su crítica de la filosofía de Kierkegaard, pero encuentra su formulación más clara en el libro *Calle de mano única*. Allí, Walter Benjamin analiza la descripción del estilo mobiliario de segunda mitad del siglo XIX tal cual se la enuncia en las novelas policiales: “El interior burgués de los años sesenta a noventa, con sus inmensas alacenas rebosantes de entalladuras, los rincones de sombra con su palmera, el mirador escudado por la balastrada y los largos corredores con la llama de gas cantarina, sólo funciona como morada adecuada para un cadáver. (...) Mucho más interesante que el oriente paisajístico de las novelas policiales es el exuberante oriente de sus interiores: la alfombra persa y la otomana, la lámpara colgante y la noble daga caucásica. Detrás del kilim pesadamente plisado, el dueño de casa celebra sus orgías con los papeles bursátiles y puede sentirse un mercader oriental, un pachá ocioso en el kanato del hechizo engañoso” (2014 [1928]: 48).

son pensadas por Contreras (2002: 51) en relación con las novelas del ciclo pampeano, también están presentes en *La luz argentina*. La primera es el procedimiento de abstracción del género: así como el autor expresó que *Emma, la cautiva* surgió de la idea de escribir una novela gótica simplificada, lo mismo se puede afirmar acerca de *La luz argentina*, que reúne elementos del gótico y del cuento tradicional. La segunda es la orientalización generalizada de la lengua y del mundo, un procedimiento constructivo en textos como *Emma, la cautiva*, *El volante* o *Una novela china*. En este caso, son varios los componentes que hacen del interior burgués donde habitan Kitty y Reynaldo un espacio que deviene oriental.⁶⁴ Reparemos solamente en dos de esos elementos.

Como parte del improvisado tratamiento terapéutico que busca calmar los síntomas de desequilibrio de Kitty, Reynaldo le cuenta una historia zen: el cuento del discípulo imprudente, aquel que procura develar el comportamiento absurdo del maestro, solamente para toparse con la racionalidad absoluta, casi escolástica, del anciano. El alumno que fue en busca del *koan* –problema aporético, en ocasiones banal, cuya resolución exige que el aprendiz se desvíe de la lógica racional– se encuentra con que el maestro lo somete a un riguroso estudio de los textos religiosos desde una perspectiva histórica:

⁶⁴ Enumeremos: la fascinación de Kitty y su amiga Cristina –quien, además, practica yoga– por el zen y la lectura de Suzuki; la madre cantante de ópera que se entera del embarazo de la hija durante una de sus giras internacionales, precisamente cuando se encuentra interpretando a Gluck en Japón, de donde trae para el niño un fantástico “moisés transparente de plexiglás, con el colchón de agua” (54), verdadero objeto vanguardista antes que mobiliario infantil; el matrimonio comparte una lengua orientalizada, un código hecho de referencias culturales japonesas que constituyen, para ellos, una suerte de segunda naturaleza: Kitty decide llamar al hototogisu Daisetz Reynaldo Sama; hastiado de la trivialidad del diálogo entre Kitty y Cristina, Reynaldo se retira a la habitación a fumar y leer, pero antes se coloca una *yukata* azul; puestos a salir a comer al restaurant, en uno de los pocos intervalos de tranquilidad que le conceden los cortes de luz, Kitty se arregla con “un vestido babilónico, globoso, y un casquito de metal en la cabeza” (123); Reynaldo pasa un día entero agasajando a unos ejecutivos japoneses que han venido a hacer negocios con la empresa para la que él trabaja. En novelas posteriores, como *La guerra de los gimnasios* o *El mármol*, la orientalización asumirá un tono jocoso. Por caso, cuando el protagonista de *La abeja*, Lorenzo, inventa una “especie de cricket doble” que ayuda a realizar una de las posiciones más difíciles del yoga, la del loto, el contador Bataré especula sobre los beneficios financieros del invento y dice: “Lo oriental se populariza a pasos agigantados” (Aira 1996: 121).

Hizo interrogaciones abruptas, absolutas, ante las cuales creía, sólo podría tener lugar “un sarcasmo, una patada”, que a su vez desencadenarían el absurdo, y a través de él la iluminación. Pero el maestro respondía juiciosamente, con las frases adecuadas. Se convenció de que toda pregunta filosófica tendría una respuesta filosófica (85).

Más adelante, Reynaldo se preguntará si su propia existencia desde que Kitty quedó embarazada no será un simple *koan* sin resolución, un vehículo para la enseñanza que conduce, paradójicamente, al vacío.⁶⁵ La novela sería la puesta en acto de ese vacío desde el momento en que no ofrece certidumbres que expliquen ni los cortes de luz ni la parálisis de Kitty.

Por otra parte, cuando Reynaldo decide regalarle un pájaro a su esposa para el cumpleaños se decide por un hototogisu, “el rey de los pájaros japoneses de la nieve, el ruiseñor del Gengi Monogatari” (100).⁶⁶ El ave es “un pequeñísimo pájaro gris de aspecto deplorable” (99) que se encuentra cambiando la pluma y que no emite sonido alguno. Su apariencia es ciertamente lastimosa: “Parece el muñón de un plumero demasiado usado” (100), dice Reynaldo. Si en un primer momento representa un elemento exótico introducido en el departamento del matrimonio, el hototogisu se mimetiza luego con la atmósfera de extrañeza y empieza a tener comportamientos fuera de lo común: “El pájaro estaba muy nervioso, había pasado el día golpeándose contra los barrotes. (...) Movía la cabeza en forma alarmante, y daba ciegos saltos de impaciencia” (125). En las páginas finales de la novela, el

⁶⁵ Aira establece una similitud entre surrealismo y zen, aunque cada uno provoque diferentes efectos de sentido: “El surrealismo en buena medida es un sistema de réplicas; lo imprevisto de la respuesta, su inadecuación a la pregunta, espacializa el tiempo que las separa, crea visibilidad. (El Zen también es un sistema de réplicas, pero con otro fin: crear vacío, un vacío que ya no es sólo espacial.)” (1991: 103).

⁶⁶ Efectivamente, el hototogisu aparece repetidas veces en *La novela de Genji* y tiene un simbolismo plural en la tradición literaria japonesa, ya que se lo considera tanto un mensajero del país de los muertos como el pájaro que anuncia la llegada del verano o la temporada de cosecha del arroz, pero además se lo asocia a la época de floración del naranjo y a los recuerdos afectuosos del pasado.

ave constituye una presencia constante que llama la atención del matrimonio, incluso por la expectativa generada. Como el ruiseñor, una de las características del hototogisu es que canta por las noches. Pero la novela termina sin que los personajes conozcan su canto.

Tanto los relatos zen que le cuenta Reynaldo a Kitty como el regalo que le hace para su cumpleaños colaboran en la orientalización de ciertas zonas del relato. Uno de los efectos de la perspectiva extranjera es el de generar una conmoción del principio de identidad.⁶⁷ Siguiendo a Contreras, quien ve en la guerra que involucra a Clarke en *La liebre* una batalla contada “al *mejor estilo inglés*”, en la que las características del “clima lluvioso y la neblina, y el toque de humor –inglés– (...) no hacen sino acentuar y ostentar el contexto formal del estilo” (2002: 54), no es difícil establecer que la historia de Kitty y Reynaldo asume un estilo japonés. En sentido estricto, Contreras piensa el estilo extranjero de Aira según el modo en que “la literatura de Aira se vuelve extranjera precisamente en el uso de los géneros y en la experimentación –la transcripción y la reformulación– de los estilos” (2002: 58). El énfasis está puesto, por lo tanto, en las formas del relato, en cómo se construye el relato en base a la experimentación con géneros y estilos *extranjeros*. Nuestro análisis, en este punto, se detiene en la perspectiva exótica en tanto elaboración de una lengua literaria. La dislocación espacial es indiscernible de esta dislocación en la lengua, que se deja penetrar –que importa– vocablos japoneses y modos de ser oriental, que son modos de pensar y, por lo tanto, modos de articular el pensamiento por medio del lenguaje. Cuando Borges propone el conocido argumento de que al escritor argentino, por su posición periférica, le pertenece la cultura universal en su totalidad, lo que formula no es solamente un movimiento hacia afuera sino, y esto es lo relevante para el presente desarrollo, una transformación de la tradición vernácula, que se

⁶⁷ La desactivación del principio de identidad a su vez es un gesto que la literatura de Aira comparte con el surrealismo; véase Foster (2008: 33-34).

vuelve, así, indisociable de eso otro extranjero que la habita. Por ejemplo: “Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare” (Borges 1998 [1964]: 202). De esta manera, se inaugura una perspectiva según la cual la literatura argentina no puede ser pensada si no es *en relación con* construcciones imaginarias como el África de Arlt o el Indostán de Borges, territorios ficcionales que pasan a integrar la tradición nacional.⁶⁸ El gesto borgeano, tal como advierte Contreras, resulta relevante no tanto por el modo en que resuelve la tensión entre culturas centrales y periféricas, sino principalmente por las posibilidades que habilita para el escritor argentino, tanto en términos prospectivos –lo que la literatura *podrá hacer*– como retrospectivos –lo que *había hecho* la literatura y solo *a posteriori* se volvió legible–: “Tradición potencial, entonces, con todo el anacronismo de lo nuevo, la tradición para el escritor argentino será esa pura distancia –puro espaciamiento, puro diferir– en la que lo auténtico habrá acontecido, fortuito e inevitable” (Contreras 2002: 81). En consecuencia, la literatura argentina puede abundar en japonerías porque ha conquistado esos territorios simbólicos. Es por este motivo que un procedimiento como la orientalización generalizada coloca a la obra de Aira en la más argentina de las tradiciones literarias.⁶⁹

⁶⁸ Según la precisa fórmula ideada por Héctor Libertella, la nacional sería “una literatura cada vez más argentina si cada vez más exótica” (2003: 76). Aira destaca esta cualidad de extranjería de la literatura argentina y encuentra que Gombrowicz constituye la cima de esa tendencia: “Todo el mundo reconoce que Argentina, poblada con la inmigración, periódicamente despoblada por la emigración, territorio de extraños y de ausentes, es un país que tuvo que inventarse, y la literatura que inventó para inventarse fue doblemente literaria, una literatura al cuadrado. Afantasmada, dio toda la vuelta a su propia extranjería hasta hacerse entrañable, evocadora, intransferible. Este sistema, expulsor por un lado, fue acogedor por otro, y a nadie le sorprende que un maestro de la prosa específicamente argentina haya sido un francés (Groussac) o que la metafísica del paisaje pampeano la haya hecho un inglés (Hudson). En las cimas del autoexotismo, el más argentino de los escritores argentinos terminó siendo un supuesto conde polaco que llegó a Buenos Aires por casualidad, y se quedó por accidente” (2001: s/p).

⁶⁹ En el plano de lo anecdótico, vale mencionar lo que dice Osvaldo Lamborghini en la entrevista publicada en *Lecturas críticas* del año 1980: “Una cosa que me fascinaba mucho en esto de la parodia es que la prenda nacional: la bombacha, es una partida que Ascasubi, como ministro de Guerra, compra a los turcos cuando

La ciudad sitiada

El propio título de la novela remite a una tradición de exploración de la identidad nacional, pero esta tradición únicamente se invoca para hacer de ella un dispositivo que permita generar el relato.⁷⁰ “La luz siempre se corta en la Argentina, para eso está” (29), explica Reynaldo para calmar la ansiedad de su esposa. Si la electricidad existe únicamente para “cortarse”, la acción de la novela queda instalada en un estado de extrañeza que se volverá, hacia el cierre del texto, vertiginoso y asfixiante. En las páginas finales, la acumulación de apagones en un espacio textual reducido señala cierta extenuación del relato en correspondencia con una situación que se ha tornado tediosa por el exceso de repetición. El mecanismo de repetición de cortes de luz, de no interrumpirse la novela, podría continuarse *ad infinitum*, indicando precisamente que algo se ha atrofiado y llegado a su momento de obsolescencia. De este modo, la falla del sistema energético señala el fracaso de cierto modelo argentino de ciudad,

pierden la guerra de Crimea; de ahí viene la bombacha. La prenda nacional es eso. Ya está puesto el significante, ya está” (1980: 50).

⁷⁰ En una entrevista hecha por Guillermo Saavedra, Aira aventura una explicación de por qué *La liebre*, luego de quedar entre las tres finalistas, no ganó el Premio Clarín-Aguilar: “Creo que por eso no le dieron el premio. Porque es una novela radiante sobre la felicidad. La felicidad inaudita, increíble, de ser argentino” (Saavedra 1993: 137). Sandra Contreras propone leer esa declaración como un enunciado exento de ironía (2002: 92). En otra entrevista, Aira es consultado sobre la apelación de “autor argentino” y su respuesta revela al menos dos cuestiones: la nacionalidad del escritor en tanto potencia afirmativa que hace de la contingencia arbitraria de haber nacido en un lugar determinado una condición de posibilidad para la creación de una obra singular (el ejemplo de esto sería Mário de Andrade, según el ensayo “Exotismo”); y, en segundo lugar, la distinción entre escritor nacional y escritor argentino: “Sí, dicen que había un poeta que cuando murió hizo poner sobre su lápida una inscripción que decía: ‘Quiso ser un poeta, y sólo llegó a ser un poeta chileno’. [risas] Sí, uno quiere ser un escritor, pero inevitablemente es un escritor argentino, o de la nacionalidad que es, y no está mal. Está bien ser un escritor argentino. De hecho, hay que hacer una distinción entre escritor argentino y escritor nacional. La escritura del interior, son escritores nacionales, los escritores de Buenos Aires queremos ser escritores argentinos, es decir de frente al público europeo o norteamericano, nos ponemos la etiqueta ‘argentino’ porque tiene su exotismo, y el exotismo puede ser un atractivo más” (Epplin y Pennix-Tadsen 2005: s/p). Este último comentario tiene curiosas resonancias de una discusión que se planteó entre Piglia y Saer sobre la diferencia entre escritores de la zona metropolitana de Buenos Aires y escritores de las provincias del interior; véanse Piglia y Villoro (2007) y Demaría (2014: 13-16).

según la forma que adoptó con el proyecto de modernización: “La modernidad y su forma metropolitana son impensables sin una iluminación intensa, ‘que suprima la noche en ciudades enteras’, según la expresión de Sarmiento” (Liernur y Silvestri 1993: 33). En este mismo sentido, Oubiña sostiene que “[l]a electricidad es el epítome de lo moderno porque significa inmediatez, movimiento, velocidad, energía y poder” (2009: 29-30). La repetición del corte eléctrico en la novela sugiere la idea de que el proyecto de la ciudad moderna entrañaba una falla constitutiva.⁷¹ De esta manera, luego de desarticular la tradición gauchesca, la literatura de viajes y la literatura popular del XIX, Aira se ocupa en *La luz argentina* del otro gran mito nacional: la ciudad de Buenos Aires.⁷² Esa ciudad que, según Blas Matamoro (2007), se pensó y nombró a sí misma como Cosmópolis en el fin de siglo XIX, en el borde de un nuevo fin de siglo ya no puede ser pensada más que por lo que tiene de fallida.

El “medio post-capitalista” en el que se desenvuelven los destinos de Reynaldo y Kitty, por lo tanto, involucra la posibilidad de acostumbrarse a que ni siquiera la luz constituya un servicio garantizado y habituarse, en contrapartida, a utilizar un modo preindustrial de iluminación: las velas. Sobre el comienzo de los cortes de luz, Reynaldo

⁷¹ Gabriel Giorgi habla de la *falla constitutiva* de lo estatal moderno en América Latina en relación con el poema “Cadáveres” de Néstor Perlongher y “La parte de los crímenes” (en 2666) de Roberto Bolaño: “una falla que no se limita a los excesos del Estado terrorista argentino, o a una particularidad supuestamente «mexicana» de la relación con la muerte, sino que hace (y define) la historia reciente de algunos Estados nación latinoamericanos como máquinas biopolíticas. Esa falla proviene de la naturaleza misma de lo «estatal moderno», de lo que constituyó como su misión” (2013: 284). En referencia a la materia temporal con la que trabajan novelas como *El aire* de Sergio Chejfec, *El desperdicio* de Matilde Sánchez o *La villa* de Aira, Fermín Rodríguez comenta que se trata de “esa modernidad alternativa y deforme que, a fuerza de terror económico y político, se gesta en América Latina en el revés de las narrativas de la modernización” (2018: 256).

⁷² Graciela Villanueva ha señalado este paralelismo: “El juego con las codificaciones instauradas sobre los espacios en la sociedad y en la cultura argentina es determinante en la obra de Aira. Esto se ve claramente en las novelas urbanas en las que el escritor lleva a cabo un trabajo de inversión análogo al que podemos observar en las novelas que cuentan historias que transcurren en el campo argentino” (2007: 371).

acepta la situación en lo que tiene de encantadora: “Tiene su toque de romanticismo, y nos sitúa en el siglo pasado, donde deberíamos estar” (30). Pero más adelante, durante uno de los ataques de parálisis de su esposa, la luz de las velas le muestra su costado ominoso: “Se preguntó, ociosamente, por qué la luz de la vela tenía que hacer más siniestras esas visiones” (67). Es necesario notar que Reynaldo es presentado como un “sartreano hasta el tuétano” que tiene “polvorientos” volúmenes existencialistas y que tiende a racionalizar lo que, por otra parte, es del orden de lo ominoso: es él quien inscribe los cortes de luz en una matriz histórica (“No hay por qué alarmarse, es una desgracia típicamente argentina, por lo menos desde el cincuenta y cinco” [31]) y es él también quien se figura el enclaustramiento matrimonial en analogía con los protagonistas de *Amalia*, la novela romántica de José Mármol. Reynaldo dice: “aunque sea por una sola noche representaremos a Amalia y a Eduardo Belgrano” (30). A la luz de las velas, harán de cuenta, actuarán *como si* fueran Amalia y su enamorado. Es factible vincular esa referencia a *Amalia* con el uso del género gótico por parte de Aira para finalmente analizar un diálogo que mantienen Kitty y Reynaldo en el momento en que la crisis nerviosa de la esposa ha llegado al clímax de intensidad. A partir de este diálogo intertextual emerge en la novela de Aira una figuración de la ciudad como escenario del terror.

Si se aceptara que en *La luz argentina* el relámpago del horror no es otra cosa que “un misterio sin enigmas” (Contreras 1990: 72),⁷³ la interpretación de ciertos significantes diseminados en el texto se presentaría, entonces, como un problema. Para un escritor que ha

⁷³ Contreras toma la expresión de la propia novela de Aira: “Los jardines de Semíramis, en algún momento de la historia, fueron la corona final de la política. De la política más sagaz, ya que embaucaban al mundo con una metáfora demasiado evidente de la actividad humana. Con un exceso de fotosíntesis. Porque siempre habría una reina dispuesta a retraerse en la sombra del follaje diurno. *Un misterio sin enigmas, como los relámpagos*” (57; las cursivas son nuestras).

desafiado el mandato que le reclama a la literatura un potencial crítico y una tarea de intervención –ya sea directa o indirecta– en los debates de la esfera pública, al punto de que ha hecho de ese gesto una instancia decisiva en la construcción de su figura de escritor, no deja de resultar llamativo el trabajo sobre ciertas significaciones que, en el momento de escritura –1980– y de publicación –1983– de la novela formaban parte de la discursividad social y literaria, ya fuera porque se las invocaba desde el poder o porque se lo hacía desde los espacios de la resistencia. En uno de los raptos de histeria de Kitty, que Reynaldo adjudica a los cambios de humor que provoca el embarazo, ella dice “voy a desaparecer” (113). Poco después añade, en referencia a los cortes de luz, “¡No soporto más este horror!” (118). Y, por último, en el calor de la discusión matrimonial, Kitty grita: “¡Ya sé que no te importa lo que yo haga! Te da lo mismo que esté viva o muerta” (122).⁷⁴ Con todo, la novela elude el tratamiento temático de sucesos históricos fácilmente reconocibles en las citas anteriores y prefiere, en cambio, desplazar el sentido de los significantes para construir un relato fantasmal que siembra indicios de un terror inefable, entre los que se incluye el vínculo intertextual con la novela de José Mármol.

Si la ciudad de *Amalia* se encuentra sitiada por el terror rosista, la de *La luz argentina* está acechada por los cortes de luz. Según Pablo Ansolabehere (2012), Mármol se esfuerza por construir una atmósfera tenebrosa apelando a recursos del género gótico como la nocturnidad, las sombras amenazantes, el clima invernal, todos elementos espectrales que

⁷⁴ Se podría añadir el siguiente pasaje, sobre el momento en que Reynaldo, ante un corte de luz, desiste de subir al departamento donde lo espera una Kitty en estado de parálisis, y elige, en cambio, pasar la noche afuera: “Después de todo, era preciso que alguien desapareciese, y él lo hacía. Con tantas idas y venidas los ambientes reducidos de su casita de muñecas se habían colmado, habían ocupado el espacio hasta hacerlo compacto. Alguien debía desaparecer, ser escamoteado. En las familias, siempre hay alguien que desaparece. La luz les daba el ejemplo, la luz que se esfumaba cotidianamente” (120).

sirven para configurar una ciudad desierta, sin vida, que guarda un silencio sepulcral.⁷⁵ En la cuarta parte, además, los protagonistas se ven forzados a recluirse en la “casa sola”, una casa retirada en las afueras de la ciudad que les permita estar al resguardo del exterior ominoso. El afuera siniestro, sin embargo, se introduce en el refugio de la misma manera que en *La luz argentina*, traicionando el propósito de protegerse. Ahora bien, el cruce entre terror literario y terror político se resuelve en *Amalia* alegóricamente: cada vez que una aparición fantasmal acontezca, ya sea bajo la forma de una figura humana o de un temor psíquico, siempre supondrá una manifestación real del terror político. Específicamente, el espionaje y la persecución policial del rosismo, con la posibilidad concreta de la muerte. En cambio, ese cruce no se resuelve así en *La luz argentina*, sino que aparece solamente sugerido bajo la forma de una referencia velada.

La ciudad fantasmal de la novela tiene como agente amenazante una crisis energética, y solamente eso, de manera que la amenaza y el terror se disuelven en la trivialidad –o en la tediosa recursividad– del corte eléctrico. En suma, lejos de constituir una alegoría del terror dictatorial, los cortes de luz se presentan simplemente como lo que son: cortes de luz que provocan el horror en Kitty y la indiferencia o cuando mucho la molestia y el estupor en Reynaldo. Por la vía de la cita, la novela de Aira establece una continuidad con la ciudad sitiada del XIX tal como se la presenta en la novela de Mármol, pero suspende el procedimiento alegórico que identifica a *Amalia*. Por lo tanto, no hay un juicio valorativo, como tampoco hay una salida de la repetición del horror para Kitty.

⁷⁵ David William Foster (1977) fue quien señaló por primera vez la relación entre *Amalia* y la novela gótica. Por su parte, Ansolabehere (2012: 128) sostiene que en el cruce entre terror político y terror literario en *Amalia* se pueden identificar elementos de la tradición gótica y escenas construidas a la manera de E.T.A. Hoffmann.

Capítulo II

Mercancías, pobreza y reencantamiento del mundo: las novelas del ciclo de Flores (*La prueba, La mendiga y La villa*)

En 1981, Aira firma la contratapa de *Ema, la cautiva* donde cuenta cómo se le ocurrió la historia. Para ganarse la vida, el escritor traduce largas novelas góticas sobrecargadas de pasiones y protagonizadas por mujeres. Como el disfrute de esos libros termina amenazado por el exceso de sentimientos, el traductor decide escribir su propia versión, tentativa que da por resultado una novela gótica “simplificada”. Pero si nos interesa destacar esta contratapa es principalmente porque allí el escritor monta la siguiente escena:

Hay que ser pringlense, y pertenecer al Comité del Significante, para saber que una contratapa es una “tapa en contra”. Sin ir más lejos, yo lo sé. Pero por alguna razón me veo frívolamente obligado a contarte cómo se me ocurrió esta historiola. La ocasión es propicia para las confidencias: una linda mañana de primavera, en el Pumper Nic de Flores, donde suelo venir a pensar. Tomasito (dos años) juega entre las mesas colmadas de colegiales de incógnito. Reina la desocupación, el tiempo sobra (Aira 1981a).

Como es su primer libro publicado, entendemos que esta escena funciona al modo de un mito de origen del escritor.⁷⁶ Si la holganza generalizada y el contar con tiempo representan en

⁷⁶ Recuérdese que *Ema, la cautiva* es la primera novela publicada de Aira, a pesar de que antes había escrito *Moreira*. Los pormenores que hicieron que esta fuese publicada más tarde que aquella son ficcionalizados por el escritor en *La vida nueva*.

general las condiciones favorables para entregarse a la imaginación novelesca, lo peculiar, en el caso de Aira, es el lugar elegido por el escritor para sentarse a pensar: el Pumper Nic del barrio de Flores. La construcción de esta escena nos advierte que el relato que se desarrolla en la llanura del siglo XIX encuentra su origen simbólico en el espacio urbano y, más precisamente, en un local de comidas rápidas del barrio porteño.

Como dijimos en el capítulo introductorio, Flores comenzará a ser el espacio privilegiado de la configuración urbana en la narrativa de Aira recién a partir de los años noventa, con la publicación de *Los fantasmas*. Sin embargo, resulta significativo que su literatura esté ligada a ese territorio desde su primer libro publicado: de escenario de la escritura pasará a ser el escenario principal de un conjunto amplio de ficciones. La finalidad de este capítulo es evaluar cuáles son las marcas de la ciudad textual que se diseña en el “ciclo de Flores” a través del análisis de tres de sus novelas.

El reino encantado de las mercancías en *La prueba*

Cuando Sandra Contreras señala la existencia de una diferencia notable entre los comienzos y los desarrollos de las novelas de Aira, agrega que los primeros abundan en detalles circunstanciales de acuerdo con la obligación que debe cumplir toda narración clásica, según el precepto del *purpureus pannus* horaciano:⁷⁷

⁷⁷ Aira desarrolla la noción de *purpureus pannus* en el ensayo “Evasión”, donde propone una mirada novedosa acerca de lo que se llamó literatura de evasión. Con ánimo provocador, y luego de deplorar el giro intimista que constituye una de las tendencias de la literatura reciente, Aira procura recuperar el concepto de evasión asignándole un signo positivo: “literatura de evasión, en su necesidad de construir complejos mecanismos de ensoñación, debía ser hecha por un artesano de muchas habilidades, que no tenía tiempo de ponerse a hablar de sus miserias personales y hasta las perdía de vista en la multiplicación de funciones en que tenía que prodigarse, y llegaba de un salto, casi sin proponérselo, a una sana objetividad” (Aira 2018: 27-28). La peculiaridad de este punto de vista es que la evasión ya no sería el resultado del deseo de escape de un sujeto sino la vía para devolver la literatura al plano de la objetividad. Asfixiada por el subjetivismo de cierta novelística actual, la literatura

Porque si es cierto que la de Aira es una estricta ética de la invención, también se ha dicho, y creo que con razón, que Aira tiene un gran poder de observación: para poner un ejemplo, allí estarían, y reconstruidos magistralmente, las calles y los jóvenes de Flores en la primera parte de *La prueba* (Contreras 2018: 189).

Asimismo, la crítica sostiene que en esos tramos iniciales de las novelas de Aira se recortan “parcelas de realidad”:

Yo diría que esas parcelas de realidad (porque siempre están delimitadas, aunque algo imprecisamente, como los barrios) son lo que la literatura de Aira imagina como “civilizaciones”: la civilización juvenil de *La prueba*, la civilización de los travestis y la civilización del fútbol en *Embalse*, la de los cirujas en *La guerra de los gimnasios*, la de la villa y el proletariado expandido de *Un sueño realizado*, la de los kioscos y los conventos en el barrio de *El sueño* (Contreras 2018: 189).

Retomando el planteo de Contreras, podemos concentrarnos en los efectos de verosimilitud que están al principio de un relato como *La prueba*. Una de las protagonistas, Marcia, camina por avenida Rivadavia luego de salir del colegio cuando se encuentra con la siguiente escena:

Tres cuadras antes de la Plaza Flores empezaba a desplegarse, de este lado de la avenida, un mundo juvenil, detenido y móvil, tridimensional, que hacía sentir su envoltura, el volumen que creaba. Eran grupos nutridos de chicos y chicas, más de los primeros que de las segundas, en las puertas de las dos disquerías, en el espacio libre del Cine Flores entre ambas, y contra los autos estacionados. A esa hora habían salido de los colegios y se reunían allí (1992: 7).

solo puede escapar de nuevo hacia la objetividad por medio de la primacía de la evasión. Esta permitiría recuperar para la novela la externalidad, es decir, el mundo externo de espacios y volúmenes que garantiza una experiencia sensorial de lectura. Así explica Aira la referencia horaciana: “Hoy los novelistas no saben siquiera lo que son los *purple patches*, o en todo caso no saben que con ese nombre, que proviene de la *Epístola a los Pisones* de Horacio, donde es *purpureus pannus*, se llama a los pasajes descriptivos que interrumpen la acción por un momento, corto o largo, a veces por un par de líneas. Antes nunca faltaban en una novela, y le daban su poesía, su ritmo, su atmósfera” (2018: 25-26). Irónicamente, de la obligación de escribir esos detalles circunstanciales es de lo que se quejan los narradores de *Cumpleaños*, *Un sueño realizado* y *El ilustre mago*.

Se mencionan también la confitería Duncan, un kiosco de revistas, un puesto de florista, una farmacia, la entrada de una galería, una disquería que arroja la música de The Cure (“que a Marcia le encantaba” [11]), además de la presencia abigarrada de una muchedumbre de jóvenes que se reúnen a esa hora en el lugar. Este mundo de los comercios y escaparates de la avenida es descrito como un paisaje de ensueño. En tal sentido, cobra relevancia el modo en que la ciudad es percibida por Marcia a través del sentido de la vista. Que sea el atardecer de un día de invierno potencia el juego cromático de contraste que se produce entre la oscuridad del cielo y la luminosidad de los negocios:

Debía de quedar algo de luz en el aire, aun a las siete, pero la iluminación intensa de la calle volvía negro el aire del cielo, por contraste. Sobre todo al llegar a la zona más comercial de Flores, cerca de la plaza, con las vidrieras y marquesinas encendidas (9).

Una serie de imágenes realza la plasticidad lumínica de la escena: “al fondo de la avenida había una *luz intensa*, roja, violeta, anaranjada” (8), “el *fulgor* de las perchas de mercurio *deslumbraba*” (9), “unos círculos dentro de los cuales *reverberaba* el secreto” (10; las cursivas son nuestras). El léxico ligado a lo visual se orienta no a darle nitidez sino más bien a diluir los contornos de lo que se ve, provocando que la escena adquiriera un aura de asombro y maravilla. Que por medio de este tipo de descripciones lo concreto y lo visible aparezcan desrealizados: justamente esa es la indicación de que se está ante la configuración fantasmagórica del espacio urbano. Así, Marcia se introduce en el territorio de la mercancía como si ingresara a un reino encantado (“que no era ningún lugar, era un momento causal de la tarde” [9-10]) en donde las luces de la avenida brillan para ella “sobre el fondo del negro

más compacto” (17).⁷⁸ Allí, en ese ámbito con aires de ensoñación, se produce el encuentro intempestivo con Mao y Lenin, dos desconocidas que la abordan en la calle. Esta reunión fortuita inaugura para Marcia una peripecia en la que “todos los valores” se verán envueltos en un “clima de transmutación” (Aira 1992: 44).⁷⁹

Poco después, cuando ingresan al Pumper Nic (“el local [...] era una llama de luz blanca, con la calefacción al máximo” [25]), las dos chicas punks se comportan al modo de consumidoras que se niegan a asumir su rol de tales, frustrando las expectativas de conducta que el lugar determina.⁸⁰ Constituidas como espacios de consumo y sociabilidad que vienen a reemplazar otros preexistentes, las casas de comida rápida son vistas hacia comienzos de los años ochenta en Buenos Aires como espacios con una impronta marcadamente juvenil: “Simultáneamente brotan los ‘cheburgers’ y los ‘pumpers’. Y los adolescentes, como en las viejas lecherías, los hacen su lugar de parada” (Giusti 1985: 18).⁸¹ La actitud irreverente de las punks, que incluye el destrato propinado a la supervisora del Pumper, produce efectos que trastocan la percepción que Marcia tiene del lugar: “Cuando volvió en sí de esta momentánea reflexión fue como si el Pumper hubiera cambiado de naturaleza” (33); de hecho, el narrador insiste en que desde la aparición de Mao y Lenin en la avenida “el mundo se había transformado una y otra vez” (33). Lejos de someterse al orden de lo esperable – ordenar comida, consumir y pagar, es decir, *hacer consumiciones corrientes*–, las chicas

⁷⁸ Minelli interpreta que “incapaz de acceder al reino encantado de la felicidad juvenil, Marcia se conforma con atravesarlo en sus caminatas, compensación imaginaria que se aprovecha de las interacciones evasivas y fugaces que propone una megalópolis a sus transeúntes” (2006: 48).

⁷⁹ El argumento de la novela gira en torno al motivo de la “prueba de amor” y juega con las marcas del género melodramático; en este sentido, véase especialmente el análisis de Contreras (2002: 150-164).

⁸⁰ Para un análisis del modo en que Aira construye los personajes de las chicas punk de *La prueba*, véase O’Connor (1999). Además de abordar los estereotipos sexuales y contraculturales de los que Aira echa mano para la composición de estos personajes, el autor establece una relación intertextual con el conocido relato de Fogwill, “Muchacha punk”, al tiempo que subraya los atributos caricaturescos de Marcia, Mao y Lenin.

⁸¹ El autor compara la modernidad y la asepsia de estos nuevos establecimientos con diseño interior de las viejas lecherías (Giusti 1985: 15).

operan un desvío con respecto al resto de la clientela: “¿Qué pensaría ese público ultranormal hecho de jóvenes, mayores y niños que comían hamburguesas y tomaban gaseosas? ¿Se sentirían invadidos, amenazados?” (26). Si bien Marcia decide comprar un helado, esto puede ser tomado como una mínima concesión de su parte para no comprometer excesivamente la permanencia de las tres en el lugar. Por cierto, el núcleo del interés de Marcia está en que Mao y Lenin le revelen información sobre el mundo de los punks. Como respuesta, una de ellas cuenta la historia de Sergio Vicio, el pendiente de las cuatro esmeraldas y la discoteca Palladium, y la narración provoca una sensación reconfortante en Marcia: “El arte de Mao como narradora la había transportado, de la fluorescencia plebeya del Pumper, a las sombras del sueño atravesadas por esa luz lunar, y hasta había creído oír una música nunca oída antes” (52). El deslumbramiento de Marcia en esta y otras ocasiones, su inclinación al asombro son reflejos que le imprimen al relato la atmósfera de encantamiento, el tono añorado de cuento infantil, dado que el dispositivo narrativo se construye en gran medida apelando al discurso indirecto libre y adoptando el punto de vista de ella.

La novela distribuye su acción en tres lugares claramente delimitados: la avenida Rivadavia a la altura del barrio de Flores, la casa de comidas rápidas Pumper Nic y el supermercado Disco. Este último ocupa la sección final de *La prueba*. Tiene la peculiaridad de estar ubicado al fondo de una galería, rincón desde el que emana la iluminación de su marquesina fluorescente. El Disco será el escenario elegido para concretar la prueba de amor; equivocadamente, Marcia piensa que consistirá en el robo de mercadería por parte de Mao para entregársela a ella: “Era el equivalente de lo que antaño habría sido matar a un dragón” (67). En esa analogía, la esfera de las mercancías y la del cuento de hadas confluyen. Y el cruce se acentúa a medida que el texto sigue las reflexiones de Marcia: “Desde el presente iluminista del siglo, cualquiera diría que los dragones no habían existido. ¿Pero acaso para

un campesino de la Edad Media existían los supermercados?” (67-68). Si se atiende al razonamiento y se despliegan sus alcances, el presente iluminista podría asemejarse al camino de *desencantamiento del mundo* que se produce bajo el dominio de la racionalidad capitalista, en tanto que la alusión a los dragones admitiría ser leída como parte del movimiento contrario, es decir, lo que con Foster (2008) llamamos el *reencantamiento del mundo*. La analogía cumple, entonces, la función de sobreimprimir algo del orden de lo maravilloso al ámbito mundano del intercambio mercantil. En palabras del narrador, el ingreso al supermercado reviste las formas de una entrada al sueño, que se traducirá, además, en un espectáculo de la violencia.⁸²

En uno de los capítulos de *Beyond Bolaño: the global Latin American novel*, Héctor Hoyos (2015) incluye *La prueba* de Aira dentro de una serie de textos (los otros son *Mano de obra*, de Diamela Eltit, y *Mala onda*, de Alberto Fuguet) que representan el espacio del supermercado como *topos* característico del capitalismo global.⁸³ Todavía más, el autor sugiere que en dichas novelas el mundo está representado con la forma del supermercado y los sujetos no son más que compradores, hipótesis que lo lleva a concluir lo siguiente: “Combinando los elementos de esta familia de metáforas, su esperanza es despertarnos del

⁸² Mucho se ha escrito sobre la escena final de la novela. Como señala Decock, “el desenlace espectacular de *La prueba* combina la velocidad excesiva con una violencia inaudita” (2003: 6). Para una interpretación política de la violencia que se suscita en el final de *La prueba*, en la medida en que constituiría una respuesta a la violencia primera del capitalismo de mercado, véanse Ludmer (1999: 366-368) y Santos (2001: 206-209). Para un análisis de *La prueba* desde la perspectiva de los imaginarios apocalípticos y de cómo estos se manifiestan formalmente en los finales precipitados de la ficción airiana, véase Decock (2010). Sobre los finales abruptos como una de las marcas distintivas de la praxis narrativa de Aira, véanse especialmente Contreras (2002: 179-183) y García (2006: 61-66). Por su parte, Montoya Juárez (2011) y Depetris Chauvin (2014) evalúan, desde enfoques similares, la intermedialidad en la construcción del argumento y de los personajes de *La prueba*. Ambos críticos coinciden, además, en señalar que el auge del discurso televisivo y audiovisual que se produce en la década del noventa en Argentina tiene un impacto considerable en la narrativa de Aira y se lo puede identificar en aspectos como la espectacularidad de ciertas escenas y la presentación de lo real como simulacro.

⁸³ Por otra parte, Hoyos establece una serie al interior de la obra de Aira en lo que respecta a la representación del espacio del supermercado. La serie comprende, además de *La prueba*, el relato “El carrito” y la novela *El mármol*.

encantamiento consumista. (...) Imaginar el mundo como supermercado es un ejercicio de extrañamiento. Es el llamado por una globalización diferente, una que no necesariamente ocurra bajo el dominio del capitalismo de mercado” (Hoyos 2015: 122; la traducción es nuestra).⁸⁴ Nuestra lectura apunta en la dirección contraria, ya que no encontramos en la novela un aliento crítico ni mucho menos edificante, sino la apropiación de los espacios del capital y el consumo (arterias comerciales, galerías, casas de comida rápida y supermercados) para construir, a partir de ellos, una visión ensoñada de la experiencia urbana contemporánea que muy lejos está de proponerse “despertar” la consciencia. Tal como lo señaló Contreras con peculiar agudeza, “la poética de Aira prescinde del imperativo ideológico de desenmascarar” (2002: 84). El desinterés por quitar el velo de la ideología se registra, por ejemplo, en una línea de diálogo que condensa lo que queremos plantear: “–Vamos al Pumper –dijo Lenin” (Aira 1992: 25). Asociar el nombre del líder de la revolución rusa con la propuesta de ir a un local de *fast food* puede ser entendido no solo como un gesto burlón –en línea con las pinturas y esculturas de Alexander Kosolapov– sino, además, como una manera tácita de afirmar que la potencia inventiva de la literatura debe desentenderse de los mandatos de la crítica ideológica. En línea con lo que planteamos en el capítulo anterior, la poética de Aira se construye en contra de las morales que someten la literatura a la transmisión de un determinado contenido social.

⁸⁴ Desde una perspectiva que toma conceptos del psicoanálisis lacaniano, Barros (2012) considera que *La prueba* realiza una crítica al consumo en tanto formador de subjetividad y comunidad. El autor se detiene a analizar el espacio del supermercado en la novela como el lugar donde se produce la subjetivación de Marcia: “El supermercado es aquí una metonimia topológica de la sociedad de consumo argentina de los años noventa, pero al mismo tiempo, en la escenificación de su destrucción, se emplaza como el locus de la transformación del efecto-de-sujeto-consumidor en un sujeto propiamente dicho: el sujeto del acto. Se trata, entonces, de un ataque radical, pero no simplemente porque se destruya un supermercado. En realidad, como se verá, el supermercado es una especie de indicio, una superficie, que en acción diferida apunta a la raíz: una ética del consumo basada en la novedad como mandato regulador de la identidad y la diferencia” (Barros 2012: 137).

Invención de Flores y mala literatura en *La mendiga*

La acción de *La mendiga* comienza en el mismo escenario de *La prueba*, cuando la protagonista cae sobre la vereda de avenida Rivadavia entre la confitería y el Pumper, en el sector más concurrido de Flores. Pero la diferencia es que del escenario comercial se pasará a la villa del Bajo, zona que no había sido explorada en *La prueba* pero que sí había quedado al menos presentada en *La guerra de los gimnasios* (1993).⁸⁵ El barrio municipal del Bajo de Flores es definido en *La mendiga* como un “laberinto de callecitas” donde ha transcurrido la infancia de la protagonista, Rosa Nieves, durante “los años felices del peronismo” (2015 [1998]: 51), época que es presentada como legendaria: no faltan ni retablos de títeres en la Plaza Flores para entretener a “jóvenes obreros provincianos y sirvientitas” (53),⁸⁶ ni

⁸⁵ Hacia el final del texto, Ferdie Calvino y los otros tres jóvenes viajan sobre los hombros del gigante Chin Fú luego de resolver de manera disparatada la no menos disparatada disputa entre gimnasios que se ha desarrollado en la novela. Debajo de ellos, se despliega una ciudad que adquiere los atributos de la ensoñación a través de la referencia a uno de los elementos más codificados del cuento tradicional: “a los pies del gigante se desenrollaba como una alfombra mágica el barrio de Flores” (1993: 172; las cursivas son nuestras). De esta manera, Ferdie tiene una vista panorámica del Bajo de Flores desde los hombros del gigante: “Miró hacia abajo: ya estaban sobre la inmensa villa miseria al sur de Flores. Después alzó la vista al camino de estrellas dispersas por el que se precipitaban. Al gigante no podía verle la cara, pero le pareció que sonreía” (1993: 178). El atisbo de sonrisa final y el ambiguo comentario acerca de las estrellas –¿se refiere a los astros del cielo o a las luces del Bajo?– preanuncian el tratamiento que recibirá la ciudad de los pobres en *La villa*. Cuando Maxi y Adela caminan por las calles de la villa en la novela homónima, el narrador acota: “Sobre la callecita brillaban luces dispuestas en forma de estrella” (Aira 2010 [2001]: 85). Si bien ese tema lo trataremos ampliamente en el próximo apartado, podemos adelantar que se trata de una visión de los barrios marginales que tiene como dispositivo de aproximación la mirada ensoñada y el extrañamiento.

⁸⁶ Esta figuración de la Plaza Flores se presenta de manera muy similar en *La guerra de los gimnasios*, pero ya no ubicada en un pasado “legendario” sino en el presente de una ciudad en la que coexisten los gimnasios, los cartoneros, los galanes de televisión y los espectáculos de feria: “Enfrente, en la plaza, había una regular multitud rodeando a un faquir. Parecía uno de esos actos muy prolongados, y la brisa traía hasta las ventanas abiertas de la pizzería jirones de sus cantos. Había reunido mucha gente aunque competía con predicadores, vendedores con serpientes, mesas de truco, dominó, ajedrez, y los grupitos pintorescos de borrachos, tullidos, enanos y prostitutas habitués de la Plaza Flores” (Aira 1993: 39-40). La escena permite subrayar al menos dos elementos: el primero es el empleo irónico del adjetivo “pintoresco”, de reminiscencias costumbristas, precisamente en una obra como la de Aira que desestabiliza las pretensiones de representar el color local desde el momento en que la escena descripta guarda poca relación con el tiempo histórico del relato; y el segundo, el tiempo presente en el que se desarrollan las acciones, a diferencia de la Plaza Flores de *La mendiga* que está situada en un pasado figurado como legendario y que coincide con la infancia de Rosa Nieves durante los años del primer peronismo.

tampoco “empleos públicos para todo el mundo” (54). Las niñas son réplicas de Eva Perón y esto incluye a Rosa, que “[f]ue una niña Evita, creció bajo la protección de la santa, cuyo retrato presidía la pared del único cuarto del hogar” (51).

Si calificamos de “legendaria” la época es porque se trata, en rigor, de un pasado mitológico: una construcción imaginaria cuya composición debe más al Palermo de Borges que, propiamente, al pasado del primer peronismo. En el prólogo agregado para la edición definitiva del *Evaristo Carriego*, Borges reconoce que el barrio en el que declaró haberse criado era más intuitivo que caminado: “Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses” (1995 [1974]: 9), imagen que se repite con escasas variaciones en uno de los cuentos de *El informe de Brodie*. Borges admitirá, en consecuencia, que el Palermo presentado en su libro es “menos documental que imaginativo” (1995: 10). Lo que nos interesa subrayar de esta cita suficientemente conocida y comentada es que revela una operación anterior: la fundación mítica de la ciudad por medio de la literatura que es el resultado de una carencia de lazos culturales fuertes en un país relativamente joven identificada por el autor. En palabras de Sarlo, “Borges escribe un mito para una Buenos Aires que, en su opinión, andaba necesitándolo” (2015: 52). Efectivamente, el *Evaristo Carriego* constituye la respuesta al desafío planteado pocos años antes en *El tamaño de mi esperanza*: “Buenos Aires, escribió [Borges], necesita fantasmas” (Sarlo 2015: 158). Para echar a andar los fantasmas por las calles de la ciudad, el escritor construye un territorio, *las orillas*, y lo hace mediante una estrategia de sustracción y un ejercicio de meditado anacronismo: “Y el Buenos Aires borgeano –a diferencia del París de Baudelaire– está no solamente desprovisto de muchedumbre sino, prácticamente, de toda presencia humana. (...) Despuebla y descentra la ciudad, niega la próspera y bulliciosa Buenos Aires (la que Darío, veinte años antes, ya llamaba ‘metrópoli reina’) para recuperar la gran aldea”

(Molloy 1999: 203). De esto último, cabe destacar también que el Palermo de Borges es un territorio fronterizo, una espacialidad donde los suburbios se confunden con el campo.

Quisiéramos plantear, entonces, que la invención de Flores por parte de Aira es un gesto que tiene su filiación en la operación borgeana, desde el momento en que pesa más el componente imaginativo que el documental. Pero también porque en novelas como *La mendiga* se pone de manifiesto que dicha invención es inescindible del trazado de la frontera entre ciudad y campo. Con relación al Bajo en tiempos de la infancia de la protagonista, el narrador dice: “En aquel entonces el Bajo de Flores lindaba con extensiones pampeanas. El Bañado de Lacarra sólo podía atravesarse a caballo... Los desahuciados del Piñeyro se perdían para siempre en sus senderos inundados” (Aira 2015 [1998]: 56).⁸⁷ El mapa de las novelas de Aira se diseña en relación con esa geografía fronteriza, que no es solamente física sino también social: casi todos los textos transcurren en el barrio porteño de Flores y en las inmediaciones de la villa del Bajo Flores, es decir, en la zona de tránsito e intercambio de las clases medias y bajas. Ahora bien, existe al menos una diferencia notable entre el Palermo de Borges y el Flores de Aira, dado que este último no se apoya en un acto nostálgico de rememoración que busque recuperar la aldea perdida. Como dice Cristina Breuil, en Aira “la

⁸⁷ Liernur señala que la zona del Bajo fue uno de los sectores donde se desarrollaron políticas de vivienda de grandes conjuntos habitacionales, especialmente en los años sesenta y setenta: “En la zona del Bajo de Flores estaban los pantanos dependientes de las crecidas de un arroyo que en su desembocadura recibe el nombre de Riachuelo. De propiedad pública, el territorio fue utilizado como basural a cielo abierto de la ciudad, y sólo desde los años cuarenta comenzó a ser visto como reservorio urbano y objeto de proyectos de transformación. En los sesenta comenzaron los rellenos y las obras, y actualmente la mayor parte de esos terrenos están ocupados” (1997: 14). El autor aclara que esos conjuntos habitacionales se hicieron con límites mínimos de calidad constructiva y que fueron destinados a sectores de bajos recursos, con poca capacidad de mantenimiento edilicio, por lo que hacia la década del noventa (momento en que escribe Liernur, coincidente con la publicación de *La mendiga*) esos barrios se encuentran en un estado avanzado de deterioro: “Todo el paisaje físico y social se ha ido deteriorando: las zonas verdes son barriales llenos de mugre, las calles parecen cubiertas por los restos de un bombardeo, las fachadas exhiben su obscena escualidez originalmente ocultada por macrográfica de colores chillones, las escaleras han perdido para siempre sus bombitas de luz, muchas de las persianas metálicas se han oxidado y ya no cierran o se han caído. En Lugano hay 60.000 metros cuadrados de espacios destinados a comercios clausurados con tapias. El bajo de Flores extiende a lo largo de unos seis kilómetros su paisaje futurista y decrepito. Es la fachada fallida de algunos sueños modernos” (1997: 14).

imagen de la ciudad se libera, pues el hombre, en lugar de recuperar el espacio del recuerdo, se lanza al asalto de un espacio inédito: aquel que se ofrece a su percepción actual y a toda especulación resultante, un espacio *ficcional*, y por tanto rico en todas las posibilidades” (2005: 253; la traducción es nuestra). La multiplicidad de opciones narrativas con las que se puede moldear la configuración espacial de la novela –desplazando, exagerando, miniaturizando– da lugar a una proliferación descriptiva que no retrocede ante la incoherencia, el disparate o el error. La invención de Flores en el espacio novelístico airiano es inseparable de la formulación de una estética de la “mala literatura”.

Si bien la mayor parte de *La mendiga* está compuesta por una analepsis que relata la vida de Rosa Nieves y de la comunidad del Bajo de Flores, ese pasado está enmarcado por el presente del relato, que constituye, a su vez, una vasta écfrasis. Porque la novela es, en cierta medida, la puesta en palabras de una serie televisiva sobre los médicos del Hospital Piñeyro de Flores protagonizada por Cecilia Roth.⁸⁸ El relato se presenta como la ficción de una tira televisiva y, en consecuencia, apela a los lugares comunes del melodrama, los giros imprevistos y la espectacularidad risible propios del género.⁸⁹ La novela (de Aira) es, en este sentido, una novela (de televisión) mala. Uno de los protagonistas de la serie se dispone a

⁸⁸ A propósito de cómo se construye el verosímil de *La mendiga* y qué pacto de lectura se establece, Laddaga introduce una serie de interrogantes: “Es difícil decidir qué se quiere que, en tanto lectores, supongamos que sucede. ¿Que *La mendiga*, el libro que estamos leyendo, es la descripción de un episodio de cierta telenovela, real o imaginaria? ¿O que hay en él una relación más difícil, más incierta, entre niveles de ficción? El relato suspende la respuesta a lo largo de toda su extensión, y esta suspensión lo inquieta de una manera singular” (2007: 113).

⁸⁹ Quien se detiene en las marcas del discurso televisivo que atraviesan la escritura de *La mendiga* es Montoya Juárez (2007). Apunta que las coordenadas espacio-temporales tienen cierto grado de complejidad por cuanto están interferidas por una serie de capas discursivas: “La espacio-temporalidad del fragmento inicial del accidente de Rosa en una transitada calle de Flores se funde con una espacio-temporalidad otra, la de los personajes de la ficción televisiva (Cecilia Roth, Aldo o Lidia Catalano), que acaba subsumiendo a la anterior. Una tercera espacio-temporalidad se inscribe en las referencias del narrador a guionistas o espectadores, para los que las dos realidades descritas anteriormente funcionan como materiales de ficción y consumo. Se trata del tiempo real en el que se consumen las imágenes-vidas virtuales de los protagonistas por parte de la audiencia televisiva” (2007: 897). A estas tres se agrega “una cuarta espacio-temporalidad en la narración: el tiempo en el que se ruedan las escenas” (2007: 897).

narrar las peripecias de Rosa Nieves a partir de su matrimonio con Rolf “Evito” Thiele, pero confunde las palabras: en lugar de “Berlín” pronuncia “Brelín”, y a continuación inventa un suburbio bonaerense allí donde la trama había previsto una capital europea. La distracción tiene efectos decisivos en el desarrollo de la acción: “en televisión no se podía volver atrás, así que ahora habría que cambiar sobre la marcha todo el argumento... (...). A partir de ese momento entraban en la improvisación absoluta; había que inventarlo todo” (87-88). El malentendido refiere a la estética de lo malogrado que es una de las marcas de la ficción de Aira. Cifrada en la trama de la novela, Aira vuelve a afirmar aquella poética que está enunciada principalmente en los ensayos “Ars narrativa”, “La innovación” y “La nueva escritura”:

Cuando había creído que ya no era nada ni nadie, volvía a hacer arte; habría podido jurar que la música ya estaba toda hecha, y de pronto, del fondo del adefesio, volvía el pop... (...). Iba hacia lo nuevo, hacia lo desconocido. La improvisación avanza siempre hacia el absoluto de lo nuevo; la suya transmitía su mensaje mediante la novedad. Un solo átomo viejo, una gota ya vista en el océano de las aguas nuevas, y su música no habría significado nada (Aira 2015 [1998]: 38).⁹⁰

Se encuentra lo nuevo en formas tan poco prestigiosas como el “adefesio”⁹¹ y, correlativamente, se apela a una práctica de la improvisación como garantía de acceso a la innovación y lo desconocido. Es sabido que la superproducción airiana es un fenómeno que se explica, por un lado, desde una lógica editorial, como el resultado de un impulso

⁹⁰ La estrategia autorreferencial es una de las marcas características de la escritura airiana y podemos encontrarla, en consecuencia, en muchas de sus ficciones, si no en todas. Con respecto a la autorreferencialidad o metaficcionalidad en *La mendiga* específicamente, véanse Laddaga (2007: 112-115) y Montoya Juárez (2007: 896).

⁹¹ Montaldo subraya el término “adefesio” para definir los alcances de la estética airiana: “Adefesios y monstruos pueblan una literatura que ha dado el paso al vacío: ha borrado la categoría de corrección, la de escritura, la de lo bello, la de la utilidad, la de la ética, la del realismo” (2010: 100). En este sentido, Valeria Sager plantea que “[l]a literatura del autor de *La villa* parece ser un caso paradigmático de ese tipo de objetos ante los que el juicio estético queda relegado” (2008: 23).

lamborghiniano de publicación de libros que instala la pregunta por el vínculo entre vanguardia y mercado.⁹² Pero, por otro lado, también se explica por una decisión anterior que posibilita la proliferación de ediciones y que es, antes que todo, la invención de un procedimiento. Aira insiste en el concepto de “huida hacia adelante” para explicar el mecanismo básico de sus relatos. En otras palabras, lo que el concepto nombra es una práctica de la escritura que se opone a la corrección, actividad que se había convertido en garantía de la calidad del producto final al que podía arribar un escritor. La cantidad de tiempo invertido por el escritor en pulir el resultado primero de su escritura –es decir, el primer borrador– tenía una relación directamente proporcional con la composición de un buen texto. En efecto, los decálogos de la buena escritura redactados por autores como Hemingway, Quiroga o Faulkner enfatizaban que la tarea del escritor consistía, esencialmente, en corregir. Más cercano en el tiempo, Ricardo Piglia se erige como el principal representante de esa práctica de la literatura:

Escribir es sobre todo corregir, no creo que se pueda separar una cosa de otra. (...) Joyce insistía, de un modo un poco maniático, en que había empleado 20.000 horas para escribir *Ulises*. Sería ridículo pensar que 20.000 horas de trabajo aseguran la escritura de un libro como *Ulises*, pero a la vez hay que decir que ese tiempo está en la textura del libro y eso es (también) lo que leemos al leer esa novela (Piglia 1993: 93-94).

Contra el trabajo de la escritura entendido fundamentalmente como trabajo de corrección, Aira inventa su propio concepto de “mala literatura”. Este le sirve además para resolver el problema al que se enfrentó la novela modernista en su afán de superar (“avanzar un paso o

⁹² Contreras señala que se trata de una relación desviada e irónica con el mercado, pues si, por un lado, el trabajo literario se transmuta en superproducción, por el otro, el efecto inmediato de esa transmutación es la devaluación de la obra “por su exposición reiterada a la banalidad, al disparate, al error” (2007:75).

dos más”, dice Aira) la novela decimonónica: “mientras Balzac escribió cincuenta novelas, y le sobró tiempo para vivir, Flaubert escribió cinco, desangrándose, Joyce escribió dos, Proust una sola. Y fue un trabajo que invadió la vida, la absorbió, como un hiperprofesionalismo inhumano” (Aira 2000: 165). De esta manera, se posiciona en contra del trabajo de escritura como sufrimiento y en contra de la imagen de escritor en tanto sacerdote que renuncia a la vida para consagrarse a la escritura.⁹³ Como lo demuestra la cita de Piglia, esta práctica de la literatura supone una desproporción entre el tiempo de trabajo empleado y el exiguo resultado obtenido. En cambio, Aira enfatiza el valor de la improvisación, la no corrección y el error, postulando así una estética de lo malogrado que se presenta al modo de un “método” vanguardista. En palabras de Julio Prieto, la mala literatura es, en Aira, “una escritura fallida y deliberadamente negligente” (2005: 181), pero además constituye, como ha señalado Jens Andermann, “un proceso de liberación, un camino más allá de la represión” (2015: 193). Aún más, agregamos nosotros, es una escritura que se presenta en oposición a la idea de trabajo: no presupone laboriosidad alguna ni destilación de un oficio; el acto escritural no produce como resultado una artesanía minuciosamente trabajada por el artesano; la superproducción parece brotar, en cambio, por efecto espontáneo, sin estar sujeta al desgaste ni al cansancio.

Como anticipamos en el capítulo anterior a propósito del ensayo “Zona peligrosa”, la poética de la mala literatura tiene su aparición en la obra de Aira hacia fines de los años ochenta y comienzos de los noventa y produce efectos directos sobre los textos del autor:

⁹³ Seguimos, en este punto, el análisis de Roland Barthes (2000 [1972]) sobre el trabajo del estilo en Flaubert como tormento que exige un irrevocable adiós a la vida. A diferencia de Barthes, Jacques Rancière elige recuperar otra imagen para expresar la relación de Flaubert con la escritura: “Más astutos que los desmitificadores del siglo XX, los críticos contemporáneos de Flaubert señalan lo que liga el culto de la frase a la valorización del trabajo dicho sin frase alguna: el esteta flaubertiano es un picapedrero” (2014: 71).

descuido estilístico, personajes compuestos con trazos gruesos, inconsistencias argumentales, finales precipitados y disparatados; en definitiva, recursos que parecen dirigir las novelas “hacia la mala escritura y el papelón” (Andermann 2015: 188). A esta breve enumeración cabe agregar lo que Prieto denomina la “mendacidad compulsiva” de los narradores de Aira: “La literatura de Aira opera a partir de la exasperación de la potencialidad ficcional de las voces narrativas, infinitamente mentirosas, no fiables. (...) De hecho, la mentira sistemática es también una táctica de mala escritura: no se trata sólo de mentir constantemente sino de mentir *mal*, luciendo sin cesar la cualidad de mentira del discurso” (Prieto 2005: 191).

La libertad conquistada por medio del *mal escribir* —en oposición al *bel letrismo*⁹⁴— tiene efectos en el plano de la configuración urbana. Entre otras cosas, le permite al escritor inventar un Flores elástico y múltiple, tomando elementos topográficos e históricos de diversa índole pero sin la obligación de respetar la coherencia lógica de las coordenadas temporales y espaciales. La elasticidad se encuentra garantizada por un dispositivo narrativo que toma elementos de las “novelas de la tarde” o las “comedias de enredos” y los lleva al paroxismo. La organización y combinación de los hechos narrados apuesta, en rigor, a la desorganización y la confusión. En este sentido, Mariano García afirma que *La mendiga* es una “[n]ovela-folletín deliberadamente confusa” (2006: 262) que cuestiona el procedimiento ficcional de construcción del verosímil y que, para hacerlo, se apoya en géneros discursivos

⁹⁴ Esto es lo que dice Aira en una entrevista realizada por Guillermo Saavedra: “Lo que pasa es que se parte del prejuicio de que la literatura debe prescindir del error y eso es totalmente incorrecto. La mayor parte de los escritores y críticos están obsesionados por el bel letrismo, sin darse cuenta de que en la novela lo que hace que uno siga escribiendo es la necesidad de enmendar los desastres de todo tipo que uno va cometiendo a medida que escribe. Sin el error, sin la necesidad de escaparse hacia delante de sus consecuencias, no habría narración” (Saavedra 1993: 139).

menores (tanto literarios como televisivos) cuya tarea principal no consiste en sortear la confusión sino, por el contrario, en usarla como motor para la generación del relato.⁹⁵

En efecto, el verosímil de *La mendiga* está construido con una libertad tal respecto del canon realista que en capítulos sucesivos a partir de la superposición temporal se va configurando una imagen desdoblada del barrio de Flores: uno de resonancias decimonónicas –con bañados que solo pueden atravesarse a caballo y espectáculos de feria en las plazas– y otro de apariencia postindustrial. En relación con esta segunda figuración, una de las líneas que explora el relato tiene que ver con el mundo del trabajo y su edificio emblemático, la fábrica. Ubicado en el corazón del Bajo de Flores, el establecimiento industrial que aparece en *La mendiga* ha dejado de funcionar como tal y es adquirido por un especulador inmobiliario, Orlando Piñeyro, quien necesita asignarle un cuidador al lugar: “Eran casi cuatro mil metros cubiertos, en cuatro pisos, todo muy sólido y en bastante buen estado” (Aira 2015 [1998]: 67). La madre de Rosa Nieves oficiará de cuidadora de esa ruina calificada por el narrador como “un desmantelado palacio de la industria” y “una ciudad personal” (68), repleta de salones, pasillos y escaleras, que ya no sirve a sus anteriores propósitos productivos. Como su madre su muda allí, la infancia de Rosa Nieves alterna entre “la casa de cuento de hadas de la abuela y el laberinto desmesurado de la madre” (68).

Con el correr de la historia, a través del destino de la fábrica desactivada se pondrá de relieve el enlace entre procesos de desregulación laboral, reconversión de zonas urbanas ociosas y negocios inmobiliarios; a propósito, la fábrica será adquirida tiempo más tarde por

⁹⁵ Mariano García agrega que el verosímil de *La mendiga* se encuentra en los límites de la legibilidad: “La historia, que podría seguir autoabasteciéndose en forma ilimitada, encuentra su fin sencillamente porque la realidad termina por imponerse al realismo, al verosímil, e incluso al mismo folletín, pues este final que no retoma el marco establecido al principio (...) es otro ‘cabo suelto’ que desafía el procedimiento de los guionistas de televisión” (2006: 271).

un artista internacional para convertirla en su taller, acorde con el fenómeno estudiado por Sharon Zukin en su libro de 1982, *Loft living. Culture and capital in urban change*.⁹⁶ La autora analiza el proceso de revalorización de establecimientos industriales y lofts en desuso que se inició en los años sesenta en la ciudad de Nueva York y que tuvo a los artistas como agentes esenciales de la transformación urbana de fin de siglo. Efectivamente, la conversión de antiguos establecimientos industriales en viviendas “confirma y simboliza la muerte de un centro urbano manufacturero” (Zukin 1982: 3; la traducción es nuestra), en el sentido de que clausura el ciclo en que la ciudad se organizaba en torno a su matriz productiva.⁹⁷

Precisamente, la fábrica en ruinas de *La mendiga* se erige como el hito de una historia que la novela –a su manera– también narra: la del proletariado argentino, el sindicalismo y el peronismo. En un relato en el que cada personaje se define por su trabajo o por su falta de trabajo –ya se trate de artistas callejeros, ingenieros o agentes inmobiliarios–, el único que se desempeña como operario industrial es Orlandito Piñeyro, quien, acaso para contravenir el mandato paterno, consigue empleo en una industria que sí funciona: “la fábrica Suchard, que por ese entonces estaba en el barrio, en la Avenida Carabobo, justo donde ahora pasa la autopista” (75). Orlandito se perfila como el único personaje que cuenta con una trayectoria obrera de sindicalización y adopción de una conciencia proletaria. Así, se convierte en la

⁹⁶ Martha Rosler comenta el estudio de Zukin en los siguientes términos: “En este notable libro, Zukin expone una teoría del cambio urbano según la cual los artistas y todo el sector de las artes visuales –especialmente las galerías comerciales, los espacios regentados por artistas y los museos– son un motor principal para la reconversión de la ciudad posindustrial y para la renegociación de los inmuebles en beneficio de las élites” (2017: 90).

⁹⁷ Zukin advierte que para que el loft se transformase en un negocio inmobiliario debió ocurrir, simultáneamente, un proceso simbólico por medio del cual el modo de vida representado por ese tipo de vivienda se volvió deseable para un conjunto apreciable de la población en las grandes capitales de Occidente, con especial énfasis en Nueva York. Parte de ese proceso implicó un cambio de patrones de consumo y un crecimiento de la importancia que las capas medias le concedían a la preservación histórica, artística y arquitectónica: “The changing appreciation of old loft buildings also reflects a deeper preoccupation with space and time. A sense that the great industrial age has ended creates melancholy over the machines and the factories of the past. Certainly such sentiments are aroused only at the end of an era, or with a loss of function” (Zukin 1982: 59).

excepción, ya que es el último representante de un mundo del trabajo ligado a la época del fordismo. En el escenario de pérdida del empleo que se despliega en la novela, todo trabajador deviene artista. Los ingenieros aeronáuticos, ya jubilados, producen cine de vanguardia en su tiempo libre; los residentes del Hospital Piñeyro forman un grupo filodramático experimental bajo la dirección de Emeterio Cerro; el “famoso” escultor argentino compra el viejo establecimiento industrial para convertirlo en su taller, y su figura parece vincularse con la imagen del artista internacional que realiza obras majestuosas que compiten en las grandes bienales de arte; Rosa Nieves deviene, aunque sea circunstancialmente, xilofonista. Orlandito es el único que hace el camino inverso: abandona la confección de títeres y se incorpora al trabajo industrial.

En tanto novelas sobre la pérdida del trabajo o sobre el rechazo del consumo y la destrucción de un supermercado, *La prueba* muestra el ámbito comercial de Flores como un reino encantado mientras que *La mendiga* construye un pasado legendario para un barrio que, en el presente del relato, exhibe signos de abandono. Si bien la representación de la precariedad urbana y social está presente en esta última y ya lo estaba también en *La luz argentina*, *La guerra de los gimnasios* o *La abeja*, no hay dudas de que la novela que marca el cruce definitivo de la frontera entre el territorio de las capas medias y el de las bajas, con el consecuente ingreso a la villa miseria, es precisamente *La villa*.

Precariedad y ensoñación en *La villa*

Publicada en 2001, *La villa* es una de las obras de César Aira más comentadas por la crítica académica. Podríamos conjeturar que el interés se debe a que la novela aborda uno de los

temas que mejor definen la vida de la ciudad latinoamericana, el de la marginalidad,⁹⁸ o a que la aparición del libro –aunque no su escritura– coincidió temporalmente con el estallido social y económico que aconteció ese año en Argentina. Esta circunstancia provocó que fuese leída en relación con la coyuntura histórica o, más aún, que no pudiera *no ser leída* en esa clave. Sin embargo, para nosotros el interés de la novela radica en el modo en que resuelve el problema de la representación de la pobreza y porque, al hacerlo, formula una determinada política de la literatura que desactiva, o debería desactivar, lecturas tranquilizadoras. Si bien la crítica se ha interrogado repetidamente sobre la dimensión de lo político en *La villa*,⁹⁹ existe todavía una zona relativamente inexplorada, un resto de sentido en el que anida, a nuestro entender, la apuesta más ambiciosa del relato. Dicho en forma resumida, se trataría de la significación que emana del encuentro fortuito de una villa miseria con un reino encantado, es decir, del cruce entre precariedad y ensoñación.

Las lecturas críticas sobre *La villa* se detienen principalmente en dos grandes rasgos, no desligados entre sí: la representación de la pobreza y la ampliación del campo de lo visible. En relación con el primer elemento, Sylvia Saítta (2006) sostiene que la narración de la pobreza no es un tópico nuevo en la literatura argentina, dado que existen autores como Castelnovo y Arlt (en su faceta de cronista)¹⁰⁰ que en la primera mitad del siglo XX

⁹⁸ Según Guillermo Jajamovich, el problema de la marginalidad fue señalado por la teoría urbana hacia los años 1950 y 1960 como el rasgo principal de la ciudad latinoamericana: “La marginalidad inaugura un período pesimista en el pensamiento social de la región, en la medida que pasa a ser identificada como un anatema de la modernización” (2016: 4).

⁹⁹ Además de los trabajos que son mencionados a lo largo de este apartado, véanse Bonacic (2014), Heffes (2011, 2012), Oeyen (2012), Pérez (2020), Ríos (2014) y Ruisánchez Serra (2006).

¹⁰⁰ Se podría sumar, en principio, la nómina de autores que Beatriz Sarlo trabaja en el capítulo VII de *Una modernidad periférica*: Nicolás Olivari, los hermanos González Tuñón, Gustavo Riccio, Álvaro Yunque, Lorenzo Stanchina y Leónidas Barletta. Durante las décadas del '20 y '30, sostiene Sarlo, el margen se torna visible y la literatura construye, con distintas modulaciones, el escenario de la marginalidad: “Las orillas, el suburbio son espacios efectivamente existentes en la topografía real de la ciudad y al mismo tiempo sólo pueden ingresar a la literatura cuando se los piensa como espacios culturales, cuando se les impone una forma a partir de cualidades no sólo estéticas sino también ideológicas. Se realiza, entonces, un triple movimiento: reconocer la referencia urbana, vincularla con valores, construirla como referencia literaria. En estas operaciones no sólo

indagaron a través de sus textos la miseria urbana de la Buenos Aires moderna, a tal punto que plantearon que una de las tareas primordiales del escritor consistía en hablar de la ciudad de los conventillos y de los excluidos. El cambio que se opera en la literatura reciente es una transformación en “el sistema de representación con el que se incorpora el mundo de los pobres” (2006: 90). Si antes la descripción de los márgenes apelaba a un registro fuertemente realista y esta tarea era llevada adelante por escritores que “sostenían una función social para la literatura” (2006: 90), sobre el filo del cambio de siglo se produce la emergencia de modos de narrar la pobreza que se desvían de la representación realista, pero que, a pesar de eso, no renuncian a la elaboración de un arte verbal que dé cuenta del mundo social. Con respecto a *La villa*, Saítta destaca dos procedimientos que separan al texto del verosímil realista: por un lado, la desrealización de la villa miseria por medio de una descripción que le confiere las propiedades de un lugar mágico y de ensueño; y, por otro, la transmutación del espacio de la carencia y el vacío, los barrios humildes de la ciudad, en sitio de la abundancia al que se le otorga un “lleno absoluto” (Saítta 2006: 100). De esta manera, la colisión entre la literatura y lo real, que es, en este caso, lo real de la miseria urbana, se resuelve en *La villa* no a partir de la coincidencia del arte con los contenidos sociales sino en base a “una inadecuación disonante y sorpresiva”,¹⁰¹ según las palabras de Aira que Saítta toma prestadas.

Con respecto al segundo elemento, Isabel Quintana (2015) inscribe *La villa* en una serie de obras que trabajan con el entramado de corporalidades y espacios de la contemporaneidad para producir una ampliación de lo visible. Para la crítica, la novela de

se compromete una visión ‘realista’ del suburbio, sino una perspectiva desde donde mirarlo; también una opción temporal respecto del escenario construido, que define si se escribirá el suburbio en tiempo presente o en pasado: si será el espacio de la nostalgia o el de la experiencia contemporánea a la enunciación de los textos” (Sarlo 1988: 180).

¹⁰¹ La expresión citada por Saítta pertenece a la novela *El llanto* (1992).

Aira otorga visibilidad a sectores degradados de la ciudad y a segmentos pauperizados de la población. Estos, que son los emergentes innegables de un proceso de transformación social, resultan expulsados de los regímenes de representación visual. Precisamente, sobre la “ceguera nocturna” que aqueja al protagonista Maxi, Quintana observa que esa condición muy bien puede ser leída en relación con la extracción de clase del personaje, quien, a pesar de tener buenas intenciones al auxiliar a las clases subalternas, no consigue que se le vuelva visible aquel espacio que experimenta como pura exterioridad. Asimismo, la crítica sugiere una segunda lectura basada en la posibilidad de que la ceguera constituya un rechazo al régimen de visibilidad imperante. Sobreponiéndose a la ideología de clase, entonces, Maxi iría al encuentro de otra lógica, una racionalidad correspondiente al mundo peculiar de la villa, y por medio de ese trayecto, de ese traspaso de un umbral –físico a la vez que social y simbólico–, se produciría una expansión de lo visible.

En línea con esta última interpretación, Paola Cortés Rocca (2018) plantea que la aproximación al mundo del trabajo y la pobreza presente en *La villa* está prefigurada en *Los fantasmas*, novela en la que los obreros de la construcción se confunden con fantasmas, e inclusive establece una línea de continuidad entre estas obras y *La luz argentina*, ya que todas ellas constituyen, para la autora, modos de narrar el problema de la visibilidad: “La novela de Aira no es el espejo de la crisis, sino el marco de mostración de las zonas de visibilidad e invisibilización de las vidas precarizadas” (2018: 221). Asimismo, establece una comparación con las ficciones anteriores –como *Las colinas del hambre* de Rosa Wernicke, *Villa miseria también es América* de Bernardo Verbitsky o *Barrio gris* de Joaquín Gómez Bas¹⁰² que tomaban como material narrativo la villa miseria con el objeto de desocultar y

¹⁰² Para un repaso exhaustivo sobre la construcción literaria del espacio de los barrios precarios –arrabales, rancheríos, villas de emergencia o villas miseria, según las distintas denominaciones que circularon antes de

hacer visible un fenómeno que permanecía solapado, las ficciones villeras contemporáneas –además de la de Aira, Cortés Rocca agrega *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara, *La boliviana* de Ricardo Strafacce y *Dame pelota* de Dalia Rosetti, entre otras– suspenden la dialéctica de ocultamiento y revelación.

Ahora bien, ¿decir que *La villa* expande los umbrales de lo visible no entraña el peligro de devolverle una cierta ética de la responsabilidad a un texto que exige ser leído absolutamente por fuera de esa vía? Una de las claves para entender la operación de Aira en esta novela se encuentra en un aspecto que señala con precisión Cortés Rocca: lejos de la antigua pretensión artística de denunciar una situación de precariedad con el objetivo último de “salir de la villa” –en el sentido de resolver en el plano simbólico, de *reparar simbólicamente*, una situación de miseria–, en la novela de Aira se trata, más bien, de “cómo entrar a la villa” (2018: 225). Podemos agregar, cómo entrar *narrativamente* a la villa, a condición de saber que la miseria social es del orden de lo inenarrable.

La hipótesis acerca de la inenarrabilidad de la pobreza fue formulada por Nicolás Rosa. Si bien el crítico se refiere a los relatos de la miseria que produjeron los escritores de izquierda de primera mitad del siglo XX en Argentina, con especial énfasis en el pietismo humanitarista de Elías Castelnuovo, la hipótesis de que escribir la pobreza es un imposible constituye un punto de partida desde el que se desarrollan las estéticas más recientes en torno a las figuraciones de la marginalidad, por fuera de un retorno de la moral del compromiso y de la inocencia de la ilusión referencial:

que este último término se impusiera sobre los demás– en la historia de la literatura argentina, véanse Snitcofsky (2015) y Pascual (2013). El recorrido comienza con una crónica de 1907 de Ricardo Ortiz titulada “El Barrio de las Ranas”, sobre el barrio homónimo, cuando aún no se había acuñado el término “villa miseria”.

la pobreza sería semióticamente un inenarrable: no habría palabras para contarla. La pobreza no es computable, es un intratable. No puede haber un relato de la pobreza, un relato de lo pobre, y si lo hay sólo se originaría en el relato de la miseria, en las formas retóricas del miserabilismo. (...) El despojamiento obligatorio del relato tanto del realismo, el naturalismo y el anarquismo funda una semirretórica: la austeridad, el relato duro, rígido, riguroso. La ley del relato de la miseria está constituida por una relación de aventuras en su faz negativa: la desventura y sus formas son también un intento denegativo de las formas exhibicionistas de la retórica: el ornato y la exuberancia de los tropos. Si el relato de la pobreza es un sordo despojamiento de la lujuria del lenguaje, sometiéndolo a un régimen de severidad, casi de laconismo, atentando contra la selva de las figuras y de las imágenes, el régimen del relato de la pobreza es una continua lucha en contra de la riqueza barroca (1997: 122-123).¹⁰³

Las narrativas del presente hacen de la inenarrabilidad de la pobreza una oportunidad para la exploración de nuevas formas del relato que permitan imaginar otros recorridos, otros modos de ingresar a la ciudad de los pobres. Contra el despojamiento obligatorio del relato, optan por la riqueza barroca.

En este sentido, *La villa* es una novela paradigmática no solo dentro de la obra del autor sino también dentro del repertorio de textos que se han ocupado de elaborar imaginarios de la marginalidad en la literatura argentina reciente. Se trata de un relato que, en base a la experiencia de la marginalidad urbana, construye una ciudad de la pobreza atravesada por el prisma de lo que llamamos *reencantamiento del mundo*. Tal como dijimos en el capítulo introductorio, el reencantamiento supone una operación de *envoltura* que en *La villa* en particular se realiza mediante dos mecanismos principales sobre los que desplegaremos nuestro análisis: el extrañamiento y la inadecuación.

¹⁰³ Sobre la relación entre pobreza material y pobreza (despojamiento, austeridad, restricción) escrituraria, agrega el autor: “Si la escritura de la pobreza es necesariamente pobre para no denegarse en su propia producción escrituraria, la pobreza sería un esfuerzo tenaz para sobrevivir —como los pobres reales— en la esfera discursiva: rechazados del mercado discursivo deben apelar a los subterfugios para engendrar una retórica distinta y una circulación excéntrica. Digamos que la pobreza no tiene el mercado fulgurante de la escritura barroca, a menos que se lo expropie” (Rosa 1997: 117). Precisamente, esa expropiación parece ser la estrategia de ciertas narrativas contemporáneas (Cabezón Cámara, Cucurto, Strafacce) que escriben la pobreza a partir de la actualización, con distintas inflexiones, de la tradición del neobarroco.

Cuando Maxi finalmente consigue ver dormido al “linyerita” que vive bajo la autopista, se detiene a observarlo con el cuidado de no perturbar el sueño del joven envuelto en diarios de pies a cabeza. Este abrigo precario que denota la indigencia de Alfredo –ése es su nombre, tal como se revelará más adelante en la acción de la novela– es designado, sin embargo, con un léxico que recubre la materialidad de la pobreza con una película de extrañamiento: por medio de dos imágenes orgánicas (“capullo de papel” y “crisálida blanca”) la miseria se transmuta y cobra una forma *encantada*. Efectivamente, la novela establece un mecanismo de sustituciones que opera según el principio de extrañamiento.¹⁰⁴ Lo mismo sucede con los carritos de los cartoneros: “la familia entera iba sobre ruedas, en rickshaw, sentada sobre su *tesoro de basura*” (16; las cursivas son nuestras). Ya sea que se denomine “tesoro” a un cúmulo de desperdicios, ya sea que se aluda a un vehículo ligero de Oriente para nombrar el carrito para transportar basura, las selecciones léxicas tienden a envolver lo real con nombres inesperados. Asimismo, las viviendas precarias son figuradas como casas de muñecas frágiles y con aire de improvisación, el cirujeo por momentos se asemeja a la actividad de un artista que trabaja en base a la recolección de *objets-trouvés* y la composición de los carritos de los cartoneros parece estar sujeta a las formas del bricolaje:

Había notado cómo todos eran distintos, en altura, capacidad, largo, ancho, hondo, tamaño de las ruedas, material, en fin: todo. Los había hechos con tablones, o con varillas, o con caños, hasta con alambre tejido, con lonas tensadas, con cartón. Las

¹⁰⁴ No es casual, entonces, que Fermín Rodríguez recupere el concepto de *ostranenie* para analizar *La villa*: “Si para la ‘estética’ de la política neoliberal los nuevos pobres urbanos pasan desapercibidos, no es porque hayan sido tragados por las falsas representaciones de la ideología. Nadie es engañado por la ideología: en el mundo posideológico de la gubernamentalidad neoliberal, el funcionamiento del poder está escondido a plena luz, al nivel invisible de los hábitos perceptivos y los afectos que sostienen un orden estético dominante, un mapa de lo visible, lo pensable y lo que es dado a sentir en general. Es la indiferencia del hábito, no la ideología, lo que se devora los objetos y hace desaparecer la vida, decía Victor Shklovsky a propósito del lenguaje prosaico, atribuyéndole al arte de vanguardia la capacidad de renovar la percepción (...). Por eso, el extrañamiento o la desfamiliarización fueron el punto de partida de las políticas estéticas de las vanguardias del siglo XX a las que las novelas de Aira vuelven una y otra vez” (2017: 183).

ruedas siempre eran adaptadas, y de las más distintas procedencias: de bicicletas, de moto, de triciclo, de cochecito de bebé, hasta de auto. Evidentemente, el aspecto del carro también cambiaba en cada ejemplar, y debía de tener su propia belleza peculiar, su valor como artesanía popular (26).¹⁰⁵

La tendencia a nombrar los objetos con vocablos imprevisibles participa de cierto mecanismo de construcción del sentido que recorre toda la obra narrativa de Aira. En este aspecto, Pauls (1990) habla de “formaciones paradójicas” o de “vértigo aporético” y Villanueva (2005) de “escritura al revés”.¹⁰⁶ En el primer caso, Pauls se refiere a cómo se postulan dos sentidos a la vez (por caso, “tesoro” y “basura”) sin decidirse por ninguno; en el segundo, Villanueva propone que la escritura al revés que caracteriza la obra de Aira es aquella en que “las oposiciones pierden sentido” y en que no es posible pronosticar “cómo va a construirse el sentido” (205: 68). Siguiendo principalmente a Pauls, Valeria Sager considera que la coexistencia de dos sentidos opera por simultaneidad y por fuera de una lógica de la “inversión”; en esa coexistencia simultánea radica la desorientación que provoca la narrativa de Aira: “porque el verdadero desconcierto no ocurre a partir de la inversión axiológica de los signos y los valores que postularían un sentido contra otro, sino a partir de la ocurrencia de una forma que impulsa dos sentidos o dos cadenas de sentido” (Sager 2014: 220). Tomando en consideración las “formaciones paradójicas” recurrentes en la obra del escritor, podemos evaluar el sintagma “tesoro de basura” en el marco de un principio de

¹⁰⁵ La operación de nominación del mundo por vía del extrañamiento está presente en otros textos de la serie urbana. Cuando en *Las noches de Flores* Aldo conversa con los demás cadetes del delivery en la vereda del local, esos intervalos en el trabajo son llamados “tertulias”. La elección de la palabra no es gratuita, sino que procura resaltar un atributo de toda la segunda etapa de la narrativa urbana de Aira, esto es: el acentuado proceso de reencantamiento del mundo. Y este es, precisamente, uno de los ejemplos, porque de pronto el mundo terrenal y cotidiano de la cadetería se ve nombrado por medio de una lengua de resonancias modernistas. O, como mínimo, el vocablo “tertulias” alude a los modos de sociabilidad de las clases altas argentinas hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX.

¹⁰⁶ Sobre las expresiones “dar vuelta” o “poner al revés”, manifestadas como anhelo por la voz narrativa en novelas como *El tilo* o *La prueba*, véase el análisis de Sager (2014: 220-221).

extrañamiento cuya finalidad no es tanto, como en Shklovski, ver el objeto por primera vez sino verlo de una manera por completo novedosa. En efecto, el reencantamiento del mundo produce una visión de los objetos extrañamente afirmativa que, en este caso puntual, termina por desviar el carrito de los cartoneros de la realidad material de la miseria.

Ahora bien, si la cuestión estriba en cómo entrar a la villa, el momento crucial de la novela es el traspaso del umbral. Al comienzo Maxi detenía su marcha en la explanada de Avenida Bonorino al 1800 y los cartoneros seguían a partir de allí por su cuenta, pero luego, “en una noche histórica para él, llegó a franquear los límites de la villa, a entrar, unos pasos nada más aquella primera vez, en ese reino encantado donde no se escatimaba la luz” (2010 [2001]: 29). El personaje siente una suerte de conmoción en el instante de traspasar el umbral de la villa; por su parte, el narrador se encarga de comunicar la expectativa de Maxi por anticipado, una vez que el deseo de ingresar a ese espacio-otro se intensifica: “Como el caballo fiel que se uncía a todas las cargas sin discriminación, tiraba sin sentir el esfuerzo, cada día un paso más adentro del sueño...” (24). Incluso antes de ingresar a ella, la villa se le representaba a Maxi al modo de un lugar mágico, en buena medida a causa de la potencia de luz que irradia desde el interior del Bajo Flores hacia los contornos de oscuridad que lo rodean.¹⁰⁷ *La villa* es una novela de claros y oscuros en la que la plasticidad visual constituye un fenómeno doble: es, simultáneamente, sensorial y social. En el plano sensorial, la villa se presenta a los sentidos como un espacio que, al contrario de lo esperable, brilla por su iluminación, incluso por estar *excesivamente* iluminado. La acción se desenvuelve en una

¹⁰⁷ Por momentos, lo maravilloso se materializa y el portento cobra, así, una explicación racional; el espectáculo de luces de la villa depende de una economía del rebusque: “La conexión con la red eléctrica era ilegal; todos sabían que las villas se ‘colgaban’ de la red, y tenían electricidad gratis. Al no pagarla, podían derrocharla sin problemas. Una ‘bajada’ de un cable de alta tensión es fácil de hacer: no obstante, hay que saber hacerlo, hay que saber cómo conectar y cómo distribuir” (28). De hecho, uno de los oficios por los que se destacan los villeros de la novela de Aira es el de electricista.

Buenos Aires crepuscular, ya que por las condiciones materiales del “trabajo”¹⁰⁸ de cirujeo, que tiene lugar necesariamente de noche, el tiempo de los sucesos relatados se corresponde con la oscuridad. A esto se le añade el curioso mal que aqueja a Maxi, la “ceguera nocturna”, la somnolencia, que le imprime a lo visto y vivido por el personaje un halo de incertidumbre e irrealdad.¹⁰⁹ En el claroscuro de la novela, la villa está compuesta por un barroco lumínico hecho de “guirnaldas de bombitas encendidas dispuestas en círculos, cuadrados, triángulos, filas, en cada calle un dibujo distinto” (2010: 76). Sobre el final, cuando la trama dé un giro hacia la espectacularidad televisiva, las vistas cenitales de la villa tomadas desde los helicópteros de los noticieros mostrarán que la distribución abigarrada de foquitos diseña patrones luminosos que se asemejan a dibujos de Nazca electrificados:

No era imposible que los narcos villeros, en su mayoría bolivianos y peruanos, se hubieran inspirado en aquella forma artística precolombina, electrificada para ponerla a tono con la época, o que la hubieran traído como técnica de comunicación ancestral cuyo secreto no habían perdido nunca (Aira 2010 [2001]: 172).

¹⁰⁸ Aira destina un espacio textual considerable a interrogarse por la cualidad del cartoneo (¿es un oficio, un trabajo, una necesidad o una fatalidad?). También se pregunta por los motivos que llevan a Maxi a auxiliar a los “cirujas”: “¿Era un trabajo, un servicio, un modo de darle sentido a su fuerza y a su ocio? ¿O no era nada? Era como si alguien tomara como trabajo ceder su asiento en los colectivos” (73). Antes se ha dicho que Maxi, el gigante bueno, el gigante benefactor, ayuda a los cartoneros “por gusto” (15). Las condiciones de posibilidad para la existencia de cartoneros tienen una explicación histórica: “Estos a su vez no eran un dato eterno con el que se pudiera contar sino que su existencia misma era casual y dependiente de una circunstancia histórica. La gente no se dedicaba a hurgar en la basura por vocación o mejor dicho: habría bastado un pequeño cambio socioeconómico para que esa misma gente hiciera otra cosa. ¡Pero resultaba que ahora hacían precisamente eso: hurgar en la basura!” (73-74). Aunque los motivos de Maxi para convertirse en auxiliar sean medianamente ambiguos, o acaso inescrutables, queda claro que los cartoneros son el emergente de procesos histórico-económicos. No son pocas las ocasiones en que Aira alude explícitamente a esos procesos en novelas como *La mendiga*, *Las noches de Flores*, *Yo era una chica moderna*, entre otras. Un relevamiento de esas referencias habilitaría otra lectura posible de lo político en la ficción airiana.

¹⁰⁹ En este sentido, tanto Contreras (2018: 45) como Link (2003: 307) señalan que las novelas de Aira trabajan con los problemas y los desarreglos de la percepción. Buena parte de las visiones ensoñadas de *La villa* son narradas desde el punto de vista del protagonista: “Maxi estaba acostumbrado a ver mal de noche, a las trampas de la percepción, y también a sus proezas” (78-79).

El sistema de identificación de las viviendas está sujeto a las manipulaciones de los habitantes del lugar, que pueden cambiar el orden de los dibujos eléctricos con la finalidad de desorientar o confundir a aquel que busque una dirección exacta, toda vez que haya logrado previamente descifrar esa sintaxis peculiar. El “barroquismo catastral”¹¹⁰ de la villa tiene, así, una deriva vanguardista de compleja combinatoria.

Pero no se trata tanto de expandir los umbrales de visibilidad de ese espacio-otro que es la villa miseria, sino de figurarlo como un reino encantado. Aquí interviene la “lógica de la transmutación” (Contreras 2002: 85-94) o, también, la “perspectiva desfigurada de la anamorfosis” (García 2006: 94-102). En su primer ingreso al lugar, somnoliento y deslumbrado, “Maxi alzaba la vista hacia el interior con insistencia, y ya fuera ilusión, ya confusión, le parecía ver, rumbo al centro inaccesible, torres, cúpulas, castillos fantasmagóricos, murallas, pirámides, arboledas” (36). Se trata, incluso, de figurar la villa al modo de un territorio hipercivilizado, como lo señala Graciela Villanueva:

El juego con las codificaciones instauradas sobre los espacios en la sociedad y en la cultura argentina es determinante en la obra de Aira. Esto se ve claramente en las novelas urbanas en las que el escritor lleva a cabo un trabajo de inversión análogo al que podemos observar en las novelas que cuentan historias que transcurren en el campo argentino. Es el caso, por ejemplo, de *La Villa*, un texto en el que la villa miseria, espacio tradicional y socialmente asociado a la violencia y la ley del más fuerte, a menudo considerado como un enclave de barbarie en la ciudad civilizada, pasa a ser un enclave de civilización y solidaridad en una ciudad carcomida por la violencia y la corrupción (2007: 371-372).

Si bien Villanueva habla de inversión,¹¹¹ consideramos más pertinente pensarlo como transmutación e inadecuación, dado que la villa es presentada como una “gema encendida

¹¹⁰ La expresión es de Aira en *Las noches de Flores*.

¹¹¹ Sí se puede hablar de una inversión efectiva a propósito de las reflexiones de Maxi la primera vez que ingresa a la villa, cuando se ve impelido a revisar sus creencias previas. Si antes había creído que los villeros no lo

por dentro”, un “gran diamante iluminado”, es decir, como un espacio que se da a ver a los sentidos a la manera de un espectáculo de luces.¹¹² La sofisticación eléctrica de la villa también se condice con las costumbres refinadas de la hospitalidad que tienen sus habitantes. Cuando Maxi cae rendido de sueño y es hospedado en una de las casillas, los villeros le tienen preparado un catre “de gruesa lona elástica tendida sobre un bastidor de aluminio, que se doblaba en cuatro sobre bisagras hidráulicas” (187). El delicado camastro es plegable y está administrado con un juego de sábanas de hilo y una frazada de lana de vicuña teñida de rojo brillante. Este lujo, si bien modesto, permite subrayar que en el plano social también funciona el sistema de claroscuros de la novela. A contrapelo de los discursos sociales que se articulan en torno a la villa, esta se revela como un espacio de luminosa hospitalidad.

En relación con la morfología de la villa, la novela postula la imagen de una geometría sin centro. Se produce en ella una exploración de geografías no racionales en la medida en que la villa desafía las convenciones del trazado de calles: “Esta ciudad de la pobreza dentro de la ciudad podía obedecer a sus propias leyes” (Aira 2010 [2001]: 33).¹¹³ Hay un derroche

dejaban aproximarse a la villa por pudor o vergüenza, en ese momento descubre que, al contrario, era “por no considerarlo digno, por bien vestido, por clase media, por señorito”. Estas razones resultan una revelación para Maxi, y le hacen “ver las cosas bajo una óptica distinta” (32). Una óptica distinta, precisamente, en una novela que se interroga por los modos de lo visible.

¹¹² De todos modos, el reencantamiento del mundo que señalamos no está reñido con la constatación de una realidad material en la que sobresale el estado de abandono en que se encuentra la villa: “Maxi nunca había llegado hasta allí, pero se había acercado lo suficiente para verla, extrañamente iluminada, en contraste con el tramo oscuro que debían atravesar, casi radiante, coronada de un halo que se dibujaba en la niebla. Era casi como ver visiones, de lejos, y acentuaba esta impresión fantástica el estado de sus ojos y el sueño que ya lo abrumaba. A la distancia, y a esa hora, podía parecerle un lugar mágico, *pero no era tan ignorante de la realidad como para no saber que la suerte de los que vivían allí estaba hecha de sordidez y desesperación*” (Aira 2010 [2001]: 17-18; la cursiva es nuestra). Y más adelante: “Cuando entró por esas callejuelas en ángulo, y pasó por debajo de los ramos de foquitos, lo invadió un sentimiento de maravilla que ya no lo abandonó en adelante. Se creía un privilegiado, y no sabía por qué; *no era ningún privilegio entrar por ese laberinto maloliente de casillas de lata, donde se hacinaban los más pobres entre los pobres*” (30-31; la cursiva es nuestra).

¹¹³ Según lo señala Dánisa Bonacic, la villa miseria rompe con el ordenamiento del damero, forma convencional de distribución de calles y manzanas en la ciudad latinoamericana: “La villa rompe la lógica urbana tradicional del barrio de Flores (su diseño de cuadras e intersecciones) y se erige como una construcción misteriosa, fantástica y peligrosa. (...) La disposición espacial de la villa niega entonces el diseño de muchas ciudades fundadas en América Latina, urbes con calles rectas y plazas centrales” (2014: 363). Véase también Villanueva (2007: 375-376).

de espacio, una lógica no instrumental –por ende, no capitalista– en el uso del espacio. Como dice Fermín Rodríguez: “En el reverso de la ciudad neoliberal, duplicándola y a la vez saboteándola, reflejándola e invirtiéndola, desplazándola y desviándola, la villa es, parafraseando a Foucault, una heterotopía de crisis, una ciudad dentro de otra” (2017: 189). Así como la villa de la novela –que, por una característica propia, tiene la facultad de girar y, por ese motivo, es llamada “la calesita”– postula una geografía no racional que desafía las convenciones del trazado de calles y que obedece a sus propias leyes, *La villa* de Aira elabora, en tanto texto, una legalidad propia. Interviene sobre una densa trama de relatos literarios y de discursos sociales e inventa una palabra nueva: construye una villa que tiene el refinamiento de la ensoñación modernista y la complicación de un laberinto perfectamente urdido. El autor trabaja con los lugares comunes de la doxa más reactiva que componen los discursos sociales, periodísticos y estatales¹¹⁴ y, en lugar de invertirlos o rebatirlos, los intensifica por la vía de la hipérbole, el disparate y, en definitiva, el reencantamiento del mundo. A partir de la experiencia urbana de la marginalidad, Aira teje una red de aventuras que le imprime a lo real una faceta que, en última instancia, podría funcionar como una promesa de felicidad. La poética de Aira opone, a los mandatos de la responsabilidad en el arte, la superficie de la precariedad. Y lo hace por medio de un desasimiento del juicio valorativo, una retirada del *ethos* de la valoración. No recurre a la idealización ni a la denuncia, sino que toma lo real, y a partir de ahí realiza una operación de envoltura: la miseria

¹¹⁴ En su análisis de la categoría de “frontera urbana”, Judith Filc sostiene que el “discurso de la prensa gráfica y de los funcionarios del Estado expresa y reproduce una imagen que es parte del sentido común de los habitantes de la ciudad: villas de emergencia y asentamientos constituyen una ‘jungla’ anómica en la cual la vida está en constante peligro” (2003: 187). Fermín Rodríguez también plantea la cuestión de cómo se representa la villa en los discursos sociales: “Asociada a lo oscuro y clandestino, a la ilegalidad y la vagancia, a las prácticas clientelares y a los subsidios, la villa constituye para la imaginación de la ciudad una espacialidad opaca y ciega que no figura en el régimen de visibilidad y de enunciación del neoliberalismo más que a título de derroche y gasto irracional” (2017: 187).

social se transmuta en potencia inventiva, en materia para la construcción del relato y ya no en objeto para la construcción de un juicio. Parafraseando a Lamborghini, se podría decir que Aira lanza la pregunta: *¿por qué salir como un estúpido a decir que estoy en contra de la pobreza?*¹¹⁵ ¿No es, además, esa pobreza, una realidad demasiado evidente, material, incontestable? ¿No basta, para percibirla, con simplemente arrojar una mirada? En última instancia, la novela no viene a reparar nada –no tendría por qué hacerlo–: no denuncia la pobreza ni el hambre ni la delincuencia ni la corrupción policial; se podría decir que, incluso, en el plano de la ficción, las intensifica y las lleva al paroxismo.¹¹⁶ Finalmente, lo que Aira logra es conferirle a la villa miseria la posibilidad de redimir su destino de pobreza, delito, hacinamiento, y convertirse en el lugar de luminosas calles laberínticas en las que anida el misterio. *La villa* resuelve, así, un problema estético y un problema político, de cuya articulación emana la singularidad de la novela.

¹¹⁵ En una entrevista célebre, ante la pregunta de qué se proponía hacer en “El niño proletario”, Osvaldo Lamborghini responde lo siguiente: “Yo me proponía cosas tales como: ¿por qué salir como un estúpido a decir que estoy en contra de la burguesía? ¿Por qué no llevar a los límites y volver manifiesto lo que sería el discurso de la burguesía?” (1980: 48).

¹¹⁶ Este deslinde es planteado por Daniel Link en los siguientes términos: “En la obra de Aira abundan las referencias a nuestra realidad más inmediata, tratados como pormenores lacónicos de larga proyección semántica: cartoneros, ‘viejos putos’, albañiles, las últimas novedades del posestructuralismo. En *Yo era una chica moderna* aparecen, como si nada, las ‘empresas privatizadas’ en una de las cuales la narradora trabaja. No hace falta decir mucho más (Aira lo sabe), porque en relación con eso *ya está todo dicho* y es el Estado, en todo caso, el que debe pronunciar palabras más o menos graves sobre esas empresas, nunca el arte” (2006: 258).

SEGUNDA PARTE

Geografías del capital: la trilogía narrativa de Fogwill

Capítulo III

Modernización, carácter destructivo y demolición de la ciudad: *En otro orden de cosas*

En otro orden de cosas se presenta como la “*penosa biografía*” (Fogwill 2001: 9; en cursivas en el original) de un hombre anónimo que transita el período 1971-1982 en Argentina asumiendo diversas posiciones: militante político, operario de demoliciones y ejecutivo de una empresa constructora.¹¹⁷ La naturaleza cambiante del protagonista se corresponde, en cierta medida, con la de un tiempo convulsionado por transformaciones sociales, políticas y económicas que modifican el entorno urbano. El cambio también está presente en la perspectiva de aquel otro personaje que declara que “el mundo cambia más rápido que lo que la gente puede advertir” (114). Asimismo podríamos decir que la peculiaridad de la ficción se identifica con la visión del proceso material que proporciona. La novela narra, concretamente, cómo se ve alterada la fisonomía de la ciudad a través del trabajo de construcción de una autopista urbana. La “obra” –así la llama el narrador– produce a lo largo del texto diferentes figuraciones de la ciudad que oscilan entre la destrucción y la creación: la necesidad de remover parte de la ciudad existente es condición necesaria para cumplir con

¹¹⁷ Horacio González establece la diferencia entre dos tránsitos: “en primer lugar, el que supone ir desde la lengua revolucionaria al control de la materialidad técnica a través del hablar adecuado, servil a lo que se imagina como simplemente necesario, pero sin el horror invisible del que se es siempre portador. Y otro tránsito más: entre las máquinas de demolición y la organización de programas culturales de la corporación constructora de autopistas” (2004: 68-69).

la exigencia de crear una ciudad nueva. Si nos interesa destacar esta oscilación es porque expresa el carácter destructivo implícito en un proceso de reestructuración urbana que no puede abrirse paso si no es por medio de un acto de violencia.

Las referencias históricas que aparecen en la novela permiten en muchos casos establecer la correspondencia entre el año consignado al inicio de cada capítulo y determinados acontecimientos sociopolíticos: el primer regreso de Perón en 1972 y su muerte en 1974, las elecciones de 1973, el mundial de fútbol de 1978, la guerra de Malvinas en 1982. También son reconocibles, aunque no tanto a modo de hitos temporales concretos, los tiempos del gobierno de Lanusse, las acciones represivas de la Triple A, la contraofensiva montonera y la crisis económica de 1980, entre otros. Si los dos primeros capítulos –“1971” y “1972”– funcionan como preludio, el resto se divide en dos grandes segmentos. Los capítulos “1973” y “1974” se corresponden con la época en que el protagonista forma parte de una organización armada y en que la ciudad vibra para él al ritmo de la “revolución”, mientras que los capítulos que van de “1975” a “1982” abarcan el período en que el protagonista trabaja para una empresa constructora y en que la antigua vibración se ha apagado. Entre los dos gobiernos de facto que se ubican en los extremos y el breve interregno de gobierno peronista, se producirá un proceso de transformaciones urbanas que *En otro orden de cosas* presenta de determinada manera, como veremos, y cuyos emblemas edilicios son las autopistas y las torres de oficinas.

No obstante las referencias reconocibles, la novela introduce algunos elementos que tienden a desestabilizar la “verdad histórica”, haciendo que se debilite la identificación entre los sucesos relatados y los hechos históricos sugeridos por la fecha consignada al inicio del capítulo. Así ocurre en el capítulo “1974” –que cierra con el inminente fallecimiento de “El Hombre” (Perón) y con los inicios del accionar de la Triple A– cuando el paso de las

estaciones supera el límite temporal de un año: “Llegó el otoño, después pasó el invierno y la primavera dio lugar gradualmente al verano. (...) El otro invierno anunció su crudeza por la manera de oscurecer (...)” (52). Como lo ha señalado Sergio Chejfec,

estos desvíos en la cronología y el espacio son otras de las formas que Fogwill elige para eludir la clasificación anual que organiza el relato. Porque los doce años (1971-1982), relevados con una atenta dosificación de minucia y elipsis, se recuestan sobre el pasado de entonces y perduran hacia su futuro, los ochenta y noventa; son años de mentira y a la vez años de verdad, de la misma manera como respecto de una miniatura puede serlo un modelo real (2017a: 98).

La dislocación temporal introducida en la novela admite al menos dos lecturas. Por un lado, como hemos señalado, funciona a modo de advertencia sobre el equívoco de buscar una identidad rápida entre relato y “verdad histórica”. En este sentido, tiene la finalidad intraestética de poner en cuestión el pacto referencial. Pero, por otro lado, activa una hipótesis de lectura de índole extraestética según la cual el orden social que se inaugura con el llamado “Proceso de Reorganización Nacional” no comienza estrictamente el 24 de marzo de 1976 sino antes. Sobre este segundo punto quisiéramos avanzar porque sugiere una hipótesis economicista sostenida por Fogwill que tiene efectos considerables en nuestra lectura.¹¹⁸

¹¹⁸ El punto de vista economicista de la novela constituye una diferencia con relación a cierta literatura de posdictadura que prefirió narrar el trauma ligado a la violación de los derechos humanos. No es la intención de este capítulo abordar la novela de Fogwill a partir de la relación entre literatura y memoria, sino que nos limitamos a subrayar aquellos elementos ligados con ciertas significaciones históricas que impactan sobre la construcción del espacio urbano en la novela. Sin embargo, una lectura posible de *En otro orden de cosas* consistiría en ubicarla dentro de una constelación de narraciones que abordan la historia reciente de la década del setenta por fuera de una pretensión testimonial. Para un estudio de la relación entre literatura argentina y dictadura, véanse Gramuglio (2002), Sonderéguer (2002), Dalmaroni (2004) y Saítta (2014).

En diversos artículos producidos a partir de 1983,¹¹⁹ el escritor plantea que existe una “herencia semántica” de la dictadura en la transición democrática e, incluso, que términos como “dictadura militar” enmascaran la naturaleza eminentemente económica del “Proceso”:

Más ecos del Proceso: hablan de *dictadura militar*, recurso del léxico que legitima la operación (instaurada por el régimen de 1976) de oscurecer el verdadero carácter del Proceso (banquero, oligárquico, multinacional), poniéndole el nombre de los circunstanciales servidores de su política (Fogwill 2010: 69).

En línea con esta interpretación, la perspectiva de *En otro orden de cosas* prioriza la dimensión económica sobre el plano político. No pone el foco en la violencia política del período sino en las obras de infraestructura y los negocios inmobiliarios. De esa manera, proponemos que el cruce de la literatura con la economía atraviesa esta novela que muestra cómo una determinada fase del capitalismo modifica las ciudades. También queremos afirmar que esa ciudad textual que pone el foco en el aspecto material de las transformaciones urbanas se imbrica con los discursos urbanistas que construyeron un saber específico, que es técnico a la vez que teórico, acerca de la ciudad. No significa que la novela de Fogwill aluda explícitamente a los textos que mencionaremos a continuación, sino en todo caso que la narración puede ser leída en diálogo con una trama interdiscursiva cuyo espectro abarca desde la planificación urbana hasta la teoría crítica, pasando por la ficción literaria.

¹¹⁹ Principalmente, “La herencia semántica del Proceso” (*Primera Plana*, abril de 1984), “La herencia cultural del Proceso” (*El Porteño*, mayo de 1984) y “La Guerra Sucia: un negocio limpio de la industria editorial” (*El Porteño*, agosto de 1984); se encuentran recopilados en *Los libros de la guerra*. Para Fogwill, el Proceso no comienza el 24 de marzo de 1976 ni culmina con la derrota en Malvinas: “La tesis de Fogwill es una tesis de izquierda que nadie de izquierda estaba en condiciones de pronunciar en plena postdictadura. La izquierda post84 había adoptado, en bloque, una posición positiva frente a los derechos humanos: ya no los criticaba como formales, abstractos y burgueses, siguiendo el modelo de Marx en ‘Sobre la cuestión judía’. Sólo alguien que aceptara pasar por un ilustrado oscuro –como Fogwill– podía pronunciar sobre la dictadura la tesis de izquierda que la izquierda no podía pronunciar mientras las tumbas NN recién empezaban a abrirse” (Schwarzböck 2016a: 60).

La ciudad del Brigadier

En el capítulo “1972”, la salida del protagonista luego de un largo período de encierro marca su primer encuentro con la ciudad. Descubre que esta se muestra deshabitada y destruida por causas que pronto se darán a conocer: “Nadie en la calle (...). Habían demolido varias manzanas para continuar un acceso de la nueva autopista: por un instante pensó que la ciudad se había vaciado (...)” (36). Si, por un lado, la imagen del vaciamiento puede ser leída como un presagio de lo que vendrá, por otro, lo que exhibe este pasaje es una vez más el desajuste con la temporalidad histórica, porque el proceso de expropiaciones y consiguientes demoliciones que tuvo como objetivo el trazado de las autopistas urbanas en Buenos Aires no se inició, cronológicamente hablando, antes de 1977.¹²⁰ Lo que sí en cambio pertenece al año 1972 es el Estudio Preliminar de Transporte de la Región Metropolitana (EPTRM), plan maestro desarrollado por la Secretaría de Estado de Obras Públicas de la Nación con el objetivo de llevar una solución a los problemas de infraestructura vial de la zona metropolitana de Buenos Aires.¹²¹ Con todo, el proyecto que se implementó fue otro y tuvo la forma de un texto antes de materializarse en las autopistas.

¹²⁰ Para insistir en el desajuste con la temporalidad histórica, cabe mencionar que en el capítulo “1974” de *En otro orden de cosas* se anota al pasar: “La autopista central seguía avanzando” (48).

¹²¹ Los diagnósticos y planes para resolver el problema de la infraestructura vial en la zona metropolitana fueron numerosos a partir de la década de 1960. Para una reconstrucción de los distintos planes, véanse Oszlak (1991: 199-203) y Borthagaray (2014). Con respecto al EPTRM, Oszlak señala que “contemplaba tres aspectos principales: subterráneos, ferrocarriles y autopistas” y luego agrega: “Con respecto a la ciudad de Buenos Aires, el acento estaba puesto en la reestructuración del transporte de pasajeros, sobre la base de la expansión de la red de subterráneos y del sistema de colectivos. El uso del automóvil particular se vería restringido. En cuanto a las autopistas, éstas tendrían por objeto principalmente la intercomunicación del Gran Buenos Aires; de las 23 programadas, sólo seis serían de ‘penetración’ y no implicaban un alto número de expropiaciones, pues aprovecharían avenidas existentes o las adyacencias de vías del ferrocarril” (1991: 202). Cabe destacar dos elementos del EPTRM cuyo espíritu se opone al plan que, finalmente, se optó por realizar: la restricción en el uso del automóvil y el bajo número de expropiaciones. A pesar de la existencia de este Estudio y de otros

Nos referimos a *La ciudad arterial* (1970) de Guillermo Domingo Laura, quien tiempo después de publicado el libro fue designado como Secretario de Obras Públicas de la Ciudad de Buenos Aires por el Intendente de facto Brigadier Osvaldo Cacciatore en 1976.¹²² El texto de Laura presenta el plan de construcción de una ambiciosa Red de Autopistas Urbanas tomando como modelo casi exclusivo a los Estados Unidos. Se hace referencia de manera copiosa a los modos en que ciudades como Nueva York, Chicago, San Francisco, Los Angeles y Boston, entre otras, dieron solución al problema de la infraestructura vial a partir de mediados del siglo XX por medio de la construcción de autopistas que facilitarían el flujo automotor.¹²³ La elección del modelo es representativa del plan propuesto por Laura desde el momento en que, a diferencia de la europea, la ciudad norteamericana del siglo XX pensó su infraestructura vial en relación con el automóvil. Esto propició la creación de extensas periferias suburbanas con baja densidad demográfica, compuestas por casas bajas con jardín y conectadas con el centro de la ciudad a través del sistema de autopistas, en detrimento del transporte ferroviario.¹²⁴ Con la intención de importar ese modelo, Laura propone en los siguientes términos –a través de una metáfora organicista– su idea de ciudad:

anteriores, el Municipio de la Ciudad de Buenos Aires, bajo la conducción de Cacciatore, implementó un plan de autopistas propio con una modalidad que Oszlak califica de “expeditiva” y “precipitada”.

¹²² El plan de autopistas urbanas debe ser pensado en relación con otros dos proyectos llevados adelante por Cacciatore y Laura: el cinturón ecológico y la erradicación de villas miseria. Para una síntesis biográfica tanto de Laura como de Cacciatore, así como del vínculo político entre ambos, véase Hoyt (2012: 86-96). Acerca de la complementación entre la red de autopistas y el plan del cinturón ecológico, también propuesto por Laura, véase Duarte y Oyhandy (2017: 43-48). En cuanto a la erradicación de villas durante la dictadura, véanse Oszlak (1991: 147-198) y Snitcofsky (2012).

¹²³ Oszlak revela la falta de sustento científico de las afirmaciones expuestas en el libro de Laura: “Con escasez de fundamentos demográficos, urbanísticos, económicos y técnicos –escasez que contrasta con los abundantes estudios que respaldan al más detallado de los proyectos de transporte, el Estudio Preliminar del Transporte de la Región Metropolitana– Laura desecha el transporte ferroviario por la gran cantidad de interrupciones que impone al tránsito vial, y le opone el sistema de autopistas aduciendo razones económicas: menores costos operativos, economía de tiempo, menos accidentes y menos costos de seguros” (Oszlak 1991: 205).

¹²⁴ Marshall Berman analiza críticamente las grandes obras de infraestructura promovidas por Robert Moses en la primera mitad del siglo XX: “las grandes construcciones de Moses de los años veinte y treinta, en y alrededor de Nueva York, sirvieron como ensayo para la reconstrucción infinitamente mayor de todo el tejido de Norteamérica después de la segunda guerra mundial. Las fuerzas motrices de esta reconstrucción fueron el Federal Highway Program, dotado de muchos miles de millones de dólares, y las amplias iniciativas suburbanas

Definimos la ciudad arterial como una metrópoli que se estructura a lo largo de las vías de transporte moderno, con amplios espacios libres, tanto en la zona de vías de comunicación como en los lugares de implantación de edificios. (...) Las modernas autopistas permiten desplazarse en forma rápida y segura con la posibilidad de llegar desde el centro a los suburbios en menos de treinta minutos de viaje (1970: 221).¹²⁵

Sintéticamente, Laura expresa los fundamentos de su programa: “Todo el desarrollo de las ideas esbozadas tienen como objetivo único asegurar un desplazamiento rápido, económico y seguro del tránsito” (1970: 141).¹²⁶ El discurso organicista del autor se ordena alrededor de una sola premisa: garantizar el flujo circulatorio sobre cuya implementación no existen reparos. En el plano del enunciado, queda justificada cualquier acción con tal de llegar a la meta propuesta. De hecho, llama la atención la simplicidad con la que se plantea en el proyecto lo que en el plano objetivo resulta de concreción mucho más traumática y compleja, porque para cumplir con lo dicho es necesario expropiar, demoler y volver a construir.

en el campo de la vivienda de la Federal Housing Administration. Este nuevo orden integró a toda la nación en un flujo unificado cuya alma fue el automóvil. Este orden concebía las ciudades principalmente como obstáculos al tráfico y como escombreras de viviendas no unificadas y de barrios decadentes, para escapar de los cuales se daría a los norteamericanos todas las facilidades” (Berman 2011 [1982]: 323). El modelo de ciudad norteamericana descrito por Berman es el que sirvió a Laura para la articulación del plan de autopistas expuesto en *La ciudad arterial*. El énfasis en la rapidez de los desplazamientos no se explica si no es en conjunto con la intención de reducir los costos de traslado del transporte de cargas. La primacía del transporte automotor en detrimento del ferroviario solo se vuelve rentable si se construye lo que aún no existe, es decir, las grandes autopistas que, efectivamente, garanticen un mayor rinde económico por la disminución de los costos logísticos. Al mismo tiempo, no se consigue realizar esta obra de ingeniería si no es a costa de la mudanza obligatoria –no voluntaria– de quienes habitan en aquellas zonas consideradas como obstáculos sobre los que se debe avanzar.¹²⁵ Según Richard Sennett, la concepción de la ciudad como organismo compuesto por arterias y venas tiene una genealogía que se remonta al siglo XVIII en Inglaterra, cuando los planificadores urbanos trataron de convertir la ciudad “en un lugar por el que la gente pudiera desplazarse y respirar con libertad, una ciudad con arterias y venas fluidas en las que las personas circularan como saludables corpúsculos sanguíneos” (1997: 274). Pero las imágenes organicistas adquieren un estatuto definitivamente moderno durante el siglo XIX, cuando con la renovación de las grandes ciudades industriales como Londres y París se buscó propiciar una circulación más ágil.

¹²⁶ El plan de Laura es un síntoma de lo que Olivier Mongin (2006) identifica como el aspecto central de la urbanización moderna, y que la contemporaneidad no hace más que intensificar: el predominio de los flujos sobre los lugares. La ciudad arterial responde, así, al imperativo de circulación en base al cual se organizaron las urbes modernas y posmodernas: “Fluidez del tránsito y amplios espacios abiertos para la construcción de edificios de gran altura son los dos pilares fundamentales de esta concepción urbana” (Laura 1970: 223).

El interés que tiene analizar *En otro orden de cosas* en articulación con *La ciudad arterial* radica en que la novela pone el énfasis en la construcción de las autopistas como clave de interpretación del período histórico y eso se condice, a su vez, con la hipótesis economicista que tiene Fogwill de la dictadura. No obstante, hay que discernir una textualidad de otra ya que las diferencias son importantes y refieren no solamente a las estrategias retóricas que cada una pone en juego sino también a la finalidad práctica, que en el caso de la ficción no constituye la función primordial. Siguiendo a Gorelik, la distancia que media entre estos dos tipos de discurso acerca de la ciudad puede ser entendida de acuerdo con el par conceptual *imaginario urbano* e *imaginación urbana*: el primero es polisémico y tiene que ver con las múltiples formas en que “las sociedades se representan a sí mismas en las ciudades y construyen sus modos de comunicación y sus códigos de comprensión de la vida urbana” (2013: 260), mientras que el segundo es “la dimensión de la reflexión político-técnica (por lo general, concentrada en un manojito de profesiones: arquitectura, urbanística, planificación) acerca de cómo la ciudad debe ser” (2013: 260). Pensada como imaginación urbana, se comprende que *La ciudad arterial* tenga un carácter más restringido y proyectual que *En otro orden de cosas*, cuya naturaleza es de muy distinto alcance.

Existen ciertos elementos trabajados por la novela que guardan relación con el enfoque de Laura, en particular, pero también con la trama discursiva del urbanismo, en un nivel más general. Como decíamos anteriormente, el relato de Fogwill aborda cuestiones que pueden ser leídas según el vínculo establecido con un conjunto de discursos más amplio que problematizó los efectos de las modernizaciones urbanas, ya sea desde la geografía (tal es el caso de David Harvey), ya desde la filosofía y la teoría crítica (como, por ejemplo, Marshall Berman). Nos interesa detenernos en dos aspectos especialmente por el modo en que afectan

la configuración de la ciudad en la novela: el carácter intrínsecamente destructivo de la modernización urbana y el vínculo entre reestructuración urbana y especulación financiera.

Las maniobras especulativas que están detrás del plan de autopistas están sugeridas hacia el final de *En otro orden de cosas*:

En la torre habían vivido pendientes de los ajustes al calendario de rotación y retiro de comandantes de las fuerzas. Una conjunción favorable había permitido que la compañía tradujese a depreciada moneda argentina la deuda en dólares y marcos que había financiado las obras de infraestructura urbana (185).

No es un dato menor que en una perspectiva materialista –como la que sostenemos que la novela pone en primer plano– aparezca una comprensión del fenómeno de la construcción de autopistas que sea tan lúcida en su análisis de los mecanismos financieros que propiciaron la concreción de dicha obra. Pero antes de explorar ese vínculo, extensamente trabajado por quienes han teorizado acerca del asunto, conviene detenerse en cómo lo presenta la novela. Lo hace en un registro neutro e, incluso, podríamos afirmar que emplea el tono de lo que se dice de manera sucinta porque, en cierta medida, *va de suyo*. ¿Pero esa información es del orden de lo evidente para quiénes? Hacia el final de la novela el narrador cuenta *por medio de una prosa informativa y sobria* que la firma se vio favorecida financieramente por el gobierno dictatorial a través de prácticas fraudulentas. Se vuelve evidente que el punto de vista asumido es el de los ejecutivos de la empresa (entre los que se incluye, en ese momento, el protagonista), ya que el tono del relato presenta como obvio lo que constituye, en todo caso, algo del orden de lo inconfesable.¹²⁷

¹²⁷ Cierta línea de análisis sostiene que la construcción del plan de autopistas durante la gestión de Cacciatore tuvo tanto que ver con solucionar problemas endémicos del transporte en la ciudad de Buenos Aires como con motivaciones estrictamente financieras. En efecto, las investigaciones históricas revelan el vínculo entre el manejo de la obra pública durante la administración de Cacciatore y el crecimiento de la deuda externa: “Por

Si *En otro orden de cosas* insinúa la obviedad de las prácticas fraudulentas de gran escala, resulta sugestivo que el fraude también se replique en una escala más pequeña cuando en el capítulo “1982” empiezan a proliferar los “curros”, los “pequeños sobornos”, los “gastos especiales” y los “arreglos”, tanto de parte de los altos mandos de la compañía como de los subordinados, con lo cual se muestra cómo dichas maniobras han ganado en capilaridad. A propósito del fundamento financiero de los procesos de modernización, David Harvey sostiene que la renovación urbana cumple un papel preponderante en la absorción del producto excedente durante el proceso de acumulación de capital.¹²⁸ Constituye, incluso, una de las formas más frecuentes de sortear los ciclos de estancamiento a los que se ve enfrentado, periódicamente, el modo de producción capitalista. Asimismo, Harvey insiste en

último, un dato elocuente, que se relaciona con el accionar de la MCBA [Municipalidad de Buenos Aires] pero también con los lineamientos económicos de la dictadura en general, es la participación que tuvieron las autopistas en la conformación de la deuda externa. De los 23.000 millones de dólares de deuda privada estatizada por el Estado, 951,2 millones correspondían a AUSA [Autopistas Urbanas S.A.], lo que representa un 4,1% de la deuda total asumida por el Estado. De esta manera, Autopistas Urbanas S.A. fue una de las empresas más beneficiadas por la licuación de la deuda privada, ubicándose en el tercer lugar luego de Celulosa Argentina y Cogasco (...). En este marco, AUSA fue una de las empresas más beneficiadas por la estatización de deuda privada que el Estado llevó a cabo en 1981 y así las autopistas urbanas se convirtieron en un emblema del funcionamiento económico del PRN” (Tavella 2016: 120).

¹²⁸ Harvey ahonda en los vínculos entre capital y mano de obra en base a los cuales Haussmann pudo llevar adelante la obra en la época de Luis Napoléon Bonaparte: “Para sobrevivir políticamente, aquel emperador autoritario recurrió a una enérgica represión de los movimientos políticos de oposición, pero también sabía que tenía que resolver el problema de la absorción de capital excedente, para lo que impulsó un vasto programa de inversiones en infraestructuras, tanto en el propio país como en el extranjero. (...) En 1853 el emperador llamó a París a Georges-Eugène Haussmann para que se hiciera cargo de las obras públicas en la capital. Haussmann entendía perfectamente que su misión consistía en resolver el problema del excedente de capital y mano de obra mediante la urbanización. La reconstrucción de París absorbió enormes cantidades de trabajo y de capital para los niveles de la época, lo que sumado a la supresión autoritaria de las aspiraciones de los obreros de París fue un instrumento esencial de estabilización social. (...) Cambió de golpe toda la ciudad en lugar de hacerlo poco a poco. Para hacerlo necesitaba nuevas instituciones financieras e instrumentos de crédito al estilo saintsimoniano (el Crédit Mobilier y la Société Immobilière). De hecho contribuyó a resolver el problema del excedente de capital disponible mediante un plan de tipo keynesiano de mejoras infraestructurales urbanas financiadas mediante la deuda. El sistema funcionó bastante bien durante unos quince años y supuso no solo una transformación de las infraestructuras urbanas sino la construcción de una forma de vida y un tipo de habitantes de la ciudad totalmente nuevos. París se convirtió en la «Ville-Lumière» y en el gran centro de consumo, turismo y placer: los cafés, los grandes almacenes, el novedoso sector de la moda, las grandes exposiciones, todo aquello cambió la forma de la vida urbana abriendo la posibilidad de absorber grandes excedentes mediante un inmenso consumo” (Harvey 2014: 24-26). El sistema crediticio originado por las necesidades de financiamiento estalló con la crisis de 1868, tras la cual Haussmann fue destituido.

que no hay transformación urbana sin destructividad, dado que así avanza históricamente la urbanización del capital:

La absorción del excedente mediante la transformación urbana tiene empero un aspecto aún más tenebroso: ha supuesto repetidas rachas de reestructuración urbana mediante una «destrucción creativa» que casi siempre tiene una dimensión de clase, ya que suelen ser los más pobres y menos privilegiados, los marginados del poder político, los que más sufren en esos procesos (Harvey 2014: 37).¹²⁹

Resulta sugestivo cómo en el análisis de Harvey sobre la reestructuración urbana se anudan los dos elementos que recortamos anteriormente: el régimen especulativo y el carácter destructivo. Este último ocupa un lugar considerable en la novela, fundamentalmente en los capítulos sobre el trabajo del protagonista en las demoliciones. De hecho, la fuerza destructiva se extrema cuando el personaje y los demás operarios deben demoler edificios recientemente construidos y sin estrenar para que avance el trazado la autopista:

Había algunos edificios muy altos, todos de hormigón; alguno de ellos ni *había llegado* a inaugurarse: los *habían planeado*, los *habían construido*, *habían terminado* sus instalaciones y detalles, y antes de que la primera familia llegara a ocuparlos, *habían librado* la orden de expropiación y estaban en vísperas de demolerlos (79; las cursivas son nuestras).

La repetición de la construcción verbal intensifica la expresividad del pasaje, de forma que quede subrayado el carácter excesivo y, en cierta medida, absurdo de la acción llevada a cabo.

¹²⁹ A continuación, Harvey invoca otra vez el nombre de Haussmann: “Para hacer surgir la nueva geografía urbana del derrumbe de la antigua se requiere siempre violencia. Haussmann hizo derribar los viejos barrios de París empleando poderes excepcionales de expropiación, supuestamente en beneficio público, en nombre de los derechos de ciudadanía, la restauración ambiental y la renovación urbana. Consiguió así deliberadamente expulsar del centro de París, junto con las industrias insalubres, a gran parte de la clase obrera y otros elementos rebeldes que constituían una amenaza para el orden público y por supuesto para el poder político, creyendo (incorrectamente, como se comprobó en la Comuna revolucionaria de París de 1871) que aquella reforma urbana ofrecía un nivel suficiente de vigilancia y control militar como para asegurar el fácil sometimiento por la fuerza de las clase rebeldes” (2014: 37).

Asimismo, el fragmento citado es un ejemplo del enfoque materialista de *En otro orden de cosas*, ya que muestra cómo la novela enfatiza la dimensión inmanente de la obra de infraestructura: el proceso de expropiación, demolición y construcción. El protagonista recorre cada una de estas etapas, de acuerdo con una trayectoria que abarca desde el trabajo material al inmaterial y que, en términos espaciales, lo lleva de la superficie del terreno hacia los túneles subterráneos y, por último, a la altura de la torre de oficinas. En una conversación con los superiores, demuestra entender el significado y la dirección del proyecto en términos estrictamente materiales; se trata, ni más ni menos, de demoler lo construido, alisar el terreno y levantar autopistas:

Volvió a decir que entendía y que conocía la obra desde antes de pedir su contrato: había que trazar una línea recta en cierta dirección, dejar una franja limpiísima de tierra llana todo a lo largo para después levantar los caminos elevados. Y después había que trazar nuevas líneas sobre los planos de la ciudad, elegir las mejores y seguir demoliendo y alisando, para volver a construir (62).

La nueva ciudad debe abrirse paso a través de las demoliciones y, para conseguir “una franja limpiísima de tierra llana”, es necesario acelerar el proceso de expropiaciones. Sin embargo, la novela no alude a las expropiaciones sino que centra su atención en la empresa de destrucción de la ciudad del pasado.¹³⁰ Como señala Harvey (2014: 39), la fundación de

¹³⁰ Es en razón de esta última exigencia que Laura destina diferentes secciones de *La ciudad arterial* al cambio de la ley de expropiaciones. El problema radica en que estas constituyen la condición necesaria para el trazado de las autopistas y, simultáneamente, el foco de mayor conflictividad social. Con todo, Laura pone en primer lugar el factor económico: “Uno de los factores de mayor encarecimiento en la construcción de autopistas en zonas urbanas es el alto costo de las expropiaciones. Este es además el factor que provoca la mayor resistencia a la construcción de estas obras por parte de los vecinos potencialmente afectados. (...) Por ello, una solución técnica que permita reducir el ancho de la expropiación sin afectar el volumen del tránsito ni las condiciones óptimas de funcionamiento, puede considerarse el *desideratum* del diseñador” (1970: 117). La modificación del régimen de expropiaciones, según el punto de vista de Laura, debía estar orientada por la doble premisa de la indemnización justa y la celeridad en el pago. Desde luego, el régimen propuesto solamente contemplaba – y, en la realidad efectiva del gobierno de Cacciatore, solamente contempló– a los propietarios de los inmuebles, desentendiéndose del problema ocasionado a los inquilinos. Para una crítica del sistema de expropiaciones ideado por Laura, véanse Oszlak (1991) y Tavella (2016).

una nueva geografía urbana es inescindible de la desposesión y el traslado de grandes sectores de la población. Consciente de la magnitud de la obra planteada y del impacto que su implementación tendría en la fisonomía de la ciudad, Laura se protege de antemano de las posibles objeciones colocándose bajo el signo de Haussmann: “Recordamos también, que cuando el Barón de Haussmann construyó en la segunda mitad del siglo pasado los magníficos boulevares y avenidas de París, un coro unánime de protestas y de quejas le acompañó. Hoy sin embargo, no existe urbanista que no reconozca la obra realizada” (1970: 232).¹³¹ Al encomendarse a Haussmann, Laura se inscribe retóricamente en un linaje de urbanistas que diseñaron la ciudad moderna mediante la destrucción de la ciudad del pasado, la cual es concebida como un obstáculo que debe sortearse.

Volviendo por última vez al pasaje de *En otro orden de cosas* citado anteriormente, los edificios que son derribados antes de ser inaugurados constituyen el síntoma más contundente de lo que Marshall Berman (2011 [1982]) entiende como el carácter intrínsecamente destructivo de la modernización: un proceso que avanza de manera dinámica aniquilando y recreando el mundo a cada paso.¹³² El desarrollo interno de la modernidad,

¹³¹ Llama la atención que Laura no invoque también los nombres de Torcuato de Alvear y Mariano de Vedia y Mitre: “El brigadier Cacciatore puede ocupar en el imaginario de Buenos Aires el lugar reservado a sus grandes intendentes fáusticos, como Torcuato de Alvear y Mariano de Vedia y Mitre, porque encabezó, como ellos, un proceso visible –es decir, a través de grandes emprendimientos públicos– de modernización urbana que, a su manera, también le cambió la cara a la ciudad, aunque no haya hecho más que potenciar su crisis. Porque se trató, a diferencia de las anteriores, de una modernización sin expansión” (Gorelik 2013: 197).

¹³² En relación con el carácter destructivo de la modernización, pocos autores han reflejado con mayor precisión que Berman el proceso mediante el cual la forma de una ciudad se ve drásticamente modificada por la reforma de la infraestructura vial. Si bien el objeto hacia el que dirige su mirada es la Nueva York de mediados del siglo XX, recurre primero al caso ejemplar de Haussmann. Por un lado, Berman entiende que la invención del bulevar en la París del siglo XIX constituyó el paso decisivo en la modernización urbana: “Napoleón y Haussmann imaginaban las nuevas calles como las arterias de un nuevo sistema circulatorio urbano” (2011 [1982]: 149). Con todo, y debido a que alude a otro momento en la historia de Occidente, Berman puede plantear que existe una diferencia sustantiva entre las ciudades de los boulevares y las ciudades de las autopistas. En la primera mitad del siglo XX, Robert Moses es a Nueva York lo que Haussmann fue a París, solo que en este caso las transformaciones urbanas se hicieron para abrir espacio a la máquina insignia del capitalismo norteamericano, es decir, el automóvil. El nuevo diseño urbano cambia las pautas de sociabilidad desde el momento en que produce una reconfiguración de los modos de circular por la ciudad: “El signo distintivo del urbanismo del siglo

explica Berman, provoca que la misma ciudad moderna se vuelva obsoleta y deba ser, ella también, *modernizada*.¹³³ Ese dinamismo que actúa mediante crisis destructivas es el que la novela consigue captar en su materialidad.

Las tres perspectivas

Para un personaje que percibe su vida al modo de un papel en blanco, no queda otra opción que recibir de manera pasiva las corrientes de la historia, y, efectivamente, el protagonista de *En otro orden de cosas* se verá afectado por los acontecimientos políticos y económicos sin participar de los hechos como no sea en calidad de quien ejecuta directivas ajenas, de quien procura descifrar en cada momento la “línea correcta” y actuar en consecuencia, con rigor y eficacia. De hecho, *le suceden* las cosas y rara vez se constituye, gramaticalmente, en el agente de los cambios que se operan en su vida; estos *le* ocurren sin la intervención de su voluntad, sometidos al dictado de fuerzas externas (la organización armada, la empresa constructora) que deciden sobre el destino del sujeto. Por este motivo, proliferan en el texto expresiones donde el sujeto es objetivado: “lo habían mudado” (163), “la revolución lo requería en otro lugar” (43), “[l]o habían trasladado a aquel estudio” (96) y “[l]e tenían asignado aquel departamento” (44).

XIX fue el bulevar, un medio para reunir materiales y fuerzas humanas explosivos; el sello del urbanismo del siglo XX ha sido la autopista, un medio para separarlos” (2011 [1982]: 165).

¹³³ La idea de una modernidad que se devora a sí misma y se regenera por medio de saltos modernizadores tiene un resabio benjaminiano y un sustrato común marxiano. Por ejemplo, cuando Benjamin analiza la proliferación de fantasías sobre el ocaso de París, en el mismo momento en que la ciudad se enfrenta a su modernización a manos de Haussmann, dice que en esas fantasías “se expresa la oscura conciencia de que con las grandes ciudades surgieron también los medios para convertirlas en polvo” (2005: 123).

En este mismo sentido, el narrador habla de la *serie de golpes de azar* que orientan la carrera del protagonista, primero como operario en las demoliciones y luego cumpliendo tareas administrativo-intelectuales en un estudio de la compañía constructora, etapas de una trayectoria que describe el paso del trabajo material al inmaterial. En el plano formal, será esta indeterminación del protagonista la que permitirá mostrar la época desde perspectivas distintas, con una mirada que dirige su atención no tanto a los procesos históricos generales sino más bien a los hechos particulares.

El primer punto de vista es el de la superficie y constituye el momento de mayor proximidad con la materialidad de la obra de autopistas. El personaje empieza a trabajar en las demoliciones en el capítulo “1975”, cuando, según se anuncia, la “revolución” ha comenzado a perder a muchos de sus miembros, que “fueron a trabajar directamente para el enemigo” (57). Una breve prolepsis adelanta los distintos rangos que ocupará durante su trabajo en las demoliciones:

Hizo una carrera. Eso llegaron a decir después: «Hizo carrera». Al principio trabajó derrumbando muros desvencijados, después integró una brigada de desmonte de partes recuperables de las casas erradicadas. Después manejó máquinas de derribar, más tarde lo destinaron a formar grupos de nuevos contratados y cuando ya era uno de los responsables, lo nombraron jefe de proyectos y lo ascendieron a «tareas mecanizadas» (58).

En la secuencia descrita por este fragmento, es interesante notar la progresión. Primero, el personaje se ocupa de una tarea más rudimentaria que las siguientes, consistente en derribar paredes que ya están deterioradas; la expresión “muros desvencijados” indica que se encuentran más allá del punto de recuperación, con lo cual no resultan útiles para ningún uso futuro y, por lo tanto, constituyen un obstáculo en el sentido más pleno del término. Cuando el personaje pasa a “desmontar” partes que sí son recuperables, el cambio de actividad puede

parecer, a primera vista, menor. Pero, en verdad, muestra que el imperativo de remover la ciudad del pasado que el progreso impone tiene un carácter progresivo.

En las páginas siguientes, la novela describe con precisión el trabajo material de desmonte de casas y edificios: derribo de mamposterías, extracción de tornillos y bisagras, recuperación de mosaicos, azulejos y canillas, almacenamiento de las piezas rescatadas, desarme de cañerías, manejo de las herramientas (sierra, maza, llaves y cortafríos). El protagonista realiza las tareas acompañado de un sistema propio de contabilización del producto de su trabajo, y es esa combinación de destreza manual y disposición intelectual la que le permite no solo trabajar de manera eficiente –despertando la atención de sus superiores– sino ascender de puesto con rapidez.

Su actividad inicial implica la remoción –el “despeje urbano”, según el léxico del narrador– de los edificios existentes, y esto comprende no solo un acto de devastación, en términos generales, sino que además supone un contacto con la materia irreductible de la ciudad: la piedra y la tierra. De esa manera, el personaje *toca* la ciudad en el momento mismo de su desaparición, es decir, en el instante en que se transforma en escombros. Los efectos de la obra se expresan, a modo de marca o huella, en el cuerpo:

Con un mazo de quince libras debía golpear las partes blandas de mampostería. Todo pasaba a ser escombros fino, polvo amarillo, polvo colorado y cascotes. Al oscurecer llegaba a la barraca de los peones y, después de la ducha, mientras todos se sentaban en sus cuchetas para esperar la comida, se quedaba dormido. *Le dolían la cintura, la espalda y los brazos: durante el sueño y en las comidas, igual que los domingos libres, las manos hinchadas extrañaban la forma de la empuñadura de su mazo y el tacto áspero de los escombros* (58; las cursivas son nuestras).

La ruptura de la secuencia lógica que se produce en la última frase es reveladora no solo del temperamento del personaje sino también del tipo de relación que establece con el trabajo.

El uso de los dos puntos subraya la ausencia de conector lógico, cuya mera sustracción impone la tarea de interpretar el nexos entre las dos cláusulas; porque no se infiere que al “dolor en la cintura, la espalda y los brazos” provocado por el trabajo le siga, como efecto, la sensación de “extrañar la empuñadura del mazo y el tacto de los escombros”. En diversas ocasiones se expresará no el hastío sino, por el contrario, la compenetración del personaje con sus herramientas de trabajo y con las actividades mecánicas, repetitivas, que realiza. Cuando ya se encuentra incorporado a la sección de máquinas de demolición, que funciona por turnos rotativos, experimenta el malestar de no estar subido a la máquina a partir del instante mismo en que le toca abandonar su puesto para cedérselo a otro operario: “El cuerpo, habituado a los motores, sentía una falta y así como en el aire, en el suelo y en las paredes remanentes de las demoliciones faltaba un eco, dentro suyo sentía como si algo hubiera dejado de vivir” (72). El malestar se manifiesta, así, por medio del paralelismo entre los sonidos de la obra y los latidos del corazón.

En otro momento, el protagonista tiene un intercambio con su auxiliar acerca de cómo comenzar el desmonte del patio de la iglesia. Lo interesante de la escena es que expresa con particular intensidad la primacía de la perspectiva materialista como rasgo característico de la novela, inclusive por el modo en que plantea, a partir de un ejemplo concreto, la dialéctica de teoría y praxis:

Discutieron alternativas. El auxiliar se inclinó por la que recomendaría cualquier manual de operaciones: elegir el borde más largo del perímetro del patio, calar horizontalmente por debajo del contrapiso con la alzada mecánica y desbastar la superficie en terrones levantándola con la pala hidráulica, como lo haría un *bulldozer* convencional. Él dijo que esa era una buena receta para levantar una calzada de cemento, pero que la antigüedad de esa construcción pronosticaba un fondo despajeo y que, en tales casos, convenía cortar la superficie en panes, usando los martillos neumáticos, desbrozar los panes con los pisones mecánicos y después acumular el material con la pala hidráulica antes de preprocesarlo en las tolvas. (...) En teoría, el

auxiliar dominaba todas las posibilidades de la máquina, pero una cosa es la teoría – la ilusión de idoneidad que se adquiere en el campo de capacitación–, y otra es el conocimiento logrado al cabo de pasar meses despejando manzanas (80-81).

Llama la atención la precisión terminológica, el lenguaje profesional que el narrador maneja y emplea en la novela. En el fragmento citado, el vocabulario específico sitúa la empresa de demoler en un plano eminentemente concreto y genera como efecto de lectura la sensación de estar ante un manual práctico sobre cómo derribar una edificación.

Durante las demoliciones, el protagonista y los demás operarios sufren interrupciones en el ritmo de trabajo con motivo del descubrimiento de sitios que, en razón de su interés histórico, requieren del aviso a los supervisores para que estos evalúen si resulta necesario convocar a especialistas en conservación. El valor patrimonial de una construcción entra en conflicto con la optimización del tiempo de trabajo, por lo cual el protagonista se siente obligado a educar al ayudante que tiene a su cargo acerca de la conveniencia, frente a este tipo de situaciones, de “hacerse los boludos” (82) y no dar cuenta del hallazgo a los superiores, o, en todo caso, reportarlo de tal modo que, por el uso estratégico de eufemismos, aquellos aprueben la continuación de las tareas. De la misma manera, la expresión “despeje urbano” constituye un eufemismo empleado para encubrir el acto de devastación que se está produciendo en esta remoción de la ciudad del pasado. En este sentido, los recursos del lenguaje contribuyen a justificar el carácter destructivo de una empresa que no cede siquiera ante la memoria histórica urbana. Recordemos las palabras de Benjamin citadas en el capítulo introductorio: “El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar” (1989 [1931]: 159).

En este sentido, el principal “obstáculo” estará constituido por una iglesia que debe ser demolida y bajo la cual, luego de comenzado el desmonte, uno de los operarios descubre

un foso. Este “accidente” le proporciona al personaje el segundo punto de vista, ya que a raíz de esta situación el trabajo se suspende y lo que tiene lugar es el descenso de los pilotos hacia el subsuelo de la ciudad. El hombre calcula que han descendido alrededor de unos cincuenta metros bajo tierra por medio del túnel que conduce a diferentes bóvedas de almacenamiento en las que encuentran barriles, estantes podridos, herramientas (azadas, palas, picos) y canastos, todos en estado avanzado de putrefacción. La incursión genera dos efectos inmediatos en los pilotos de la sección máquinas: por un lado, suciedad, ya que la estrechez de los túneles les ha dejado la ropa tiznada de un hollín grasiento y aceitoso, y, por otro, suspensión de tareas. Por las características del hallazgo, en este caso corresponderá dar aviso a los conservacionistas.

En el protagonista, la experiencia de abrirse paso a través del túnel le provoca una reflexión acerca del pasado de encierro junto a su compañera de entonces: “pensaba en el túnel y en todo lo que el túnel venía a recordarle: ella, la oscuridad, el tiempo como algo oscuro y descendente, el aire irrespirable, el eterno descenso” (86). El viaje hacia las entrañas de la ciudad se convierte, para él, en un recorrido por la memoria personal, compuesta, de la misma manera que el suelo, por diferentes capas de sedimentos. La analogía revela que la ciudad es, tal como lo señala Mongin, un espacio hecho de tiempo, “un lugar que hace rimar una multiplicidad de estratos históricos” (2006: 66). Dicho de otra manera, en el espacio se expresa la temporalidad, los hechos y desechos de la historia. El viaje al subsuelo que realiza el protagonista es también un descenso al bajo fondo, al infierno de la memoria personal, la de haber sido víctima del terrorismo de estado.

Debido al intervalo, los pilotos deciden pasar la tarde en la terraza de uno de los edificios sin estrenar que pronto será demolido. Desde allí, contemplan el paisaje urbano y advierten, con cierto regocijo, la limpieza del aire como resultado de una nueva

reglamentación que impide incinerar basura en la ciudad,¹³⁴ pero también pueden observar la obra de las autopistas en proceso de ejecución. De esa manera, la escena ofrece un campo visual privilegiado, podríamos decir que los pilotos entrevén el futuro; la mirada consigue abarcar el conjunto de elementos que componen la ciudad que se anhela crear. Se trata de una ciudad limpia, residencial, interconectada, cuya nueva fisonomía no puede ser alcanzada si no es por medio de un ejercicio de la violencia, y ese ejercicio aparece enunciado en este episodio solapada pero sugestivamente:

Recordó las miradas, buscando entre las manzanas próximas la mancha azul de la bandera que indicaba que una nueva manzana había sido erradicada. Más al oeste, se veían manzanas aún habitadas y, a su alrededor, calles donde esperaban los *camiones verdes mudadores* y *los micros naranja* dispuestos para llevar *nuevos erradicados*. En contraste, hacia el este, se veía, lejos, la tela marrón del Río de la Plata y, como si tratase de acercársele, *una línea uniforme de cuarenta manzanas despejadas y planas, cercadas con alambres* (91; las cursivas son nuestras).

En este pasaje se manifiesta, una vez más, la tendencia de la novela a hacer hincapié en la obra de infraestructura propiamente dicha y no en las personas damnificadas. Importan más las “manzanas despejadas y planas” que los habitantes desplazados; estos aparecen

¹³⁴ Efectivamente, el nuevo Código de Planeamiento Urbano sancionado en 1977 por Cacciatore dispuso, entre otras medidas, la prohibición de incinerar residuos en la ciudad de Buenos Aires: “El código, en correlación con la reestructuración económica del período, buscaba el alejamiento del perfil industrial de la ciudad y una orientación hacia un perfil residencial (en términos restrictivos), de servicios y de negocios (...). Por medio del código se desincentivaba o restringía a ciertas zonas muy específicas la presencia de industrias en la ciudad, se premiaba la construcción en perímetro libre permitiendo mayor altura, se proponía la construcción de un sistema de parques en consonancia con otras políticas ambientalistas (por ejemplo, *la prohibición de incinerar basura en la ciudad*), se alentaba la construcción de grandes equipamientos en el sur por medio del englobamiento de parcelas y se reglamentaba la expulsión de ciertos usos industriales considerados nocivos para el área urbana (por ejemplo, la prohibición de faenar ganado en la ciudad, lo que implicaba la expulsión de mataderos y, eventualmente, de frigoríficos)” (Jajamovich y Menazzi 2012: 14; el subrayado es nuestro). Para un análisis del problema de la disposición de residuos en articulación con la creación del Cinturón Ecológico del Área Metropolitana Sociedad del Estado (CEAMSE), que buscó dar solución, entre otros, a aquel problema, véase Oszlak (1991: 239-247).

mencionados pero solo por medio de una despersonalización: son los “nuevos erradicados” que los “camiones mudadores” y los “micros naranja” trasladarán a un nuevo lugar.

La escena se conecta con otras que, hacia adelante y hacia atrás en el texto, muestran una tercera perspectiva desde la que se observa la ciudad: el punto de vista cenital. En relación con este, pueden distinguirse dos momentos netamente diferenciados por la situación que vive el protagonista en cada caso. Primero, cuando todavía forma parte de las organizaciones armadas y le es asignado el departamento en un edificio de militares, dirige su mirada desde el piso alto hacia lo que sucede en las calles para encontrar en la trama de lo que ve el sentido del accionar colectivo: “Y miraba hacia abajo y la ciudad –síntesis del movimiento de conjunto– indicaba las claves de la respuesta” (44). Es la ciudad del *retumbar*, una ciudad que al son de los *bombos* y las *bombas* se aproxima al estallido revolucionario. El estruendo social, reforzado en el plano sonoro por los recursos de la paranomasia (*bombos*, *bombas*) y la aliteración (*retumbar*, *bombos*, *bombas*), está compuesto por igual de violencia y fiesta. El personaje descifra los sonidos, interroga los movimientos, y en base a esa actividad hermenéutica percibe que pronto ha de llegar la nueva sociedad:

La revolución se disparaba en todas las direcciones de la ciudad y esas parejas tomadas del hombro o de la mano, esas mujeres con hijos que crecerían en el socialismo, y los muchachos que parecían esperar el llamado de la revolución apoyados en las paredes y mirando las pieles y las caderas de las adolescentes con una sed de armonía que solo el movimiento de conjunto puede satisfacer: todo era un *retumbar*, el ritmo de la revolución (50).

Poco después, el estado de plenitud y la confianza en el futuro apropiados al espíritu revolucionario cederán su lugar al ánimo crepuscular, ya que el protagonista fracasará en adivinar la línea correcta. Las certidumbres que el “guerrillero” había conseguido se derrumbarán cuando el horizonte revolucionario empiece a desvanecerse:

Mirando la ciudad desde la ventana alta no se alcanzaba a detectar la línea correcta. Solo se vislumbraba el apuro de la gente por arrimarse a algún principio de calor y la sed de escapar de la sombra de los nuevos edificios en torre, que se abatía cada vez más negra, cada vez más larga, sobre la ciudad (53).

El momento de declive coincide con la muerte inminente del “Hombre” (así se nombra, con mayúscula, a Perón), cuya desaparición señalará la suspensión del sonido colectivo (el retumbar) que constituía, en palabras del narrador, la marcha del pueblo.¹³⁵ Pero además hay que reparar, en el fragmento citado, en la mención de los “nuevos edificios en torre”, ya que si la sombra *simbólica* que cae sobre la ciudad tiene que ver con la interrupción del movimiento revolucionario y el recrudecimiento de la violencia política, de manera concomitante, una sombra *real* empieza a oscurecer la ciudad: la que proyectan los edificios de gran altura.

Este pasaje de la novela expresa una alegorización de la ciudad en clave política y plantea, además, un contrapunto con las descripciones que enfatizan la perspectiva materialista. La “sed de escapar de la sombra”, la búsqueda de “algún principio de calor”, la penumbra “cada vez más negra, cada vez más larga” en la que se ve sumida la ciudad por el incremento de las torres de edificios: todos estos elementos le confieren cierta tonalidad alegórico-moral a la descripción del paisaje urbano. En definitiva, sugieren que a la fisonomía de la ciudad se le sobreimprimen las marcas de un panorama político sombrío y amenazante.

¹³⁵ Hacia el comienzo, el narrador señala hasta qué punto el movimiento conducido por el líder cuyo nombre se escamotea marcó la vida del personaje y, con él, de toda una generación: “El peronismo, su interminable «pero», su bárbara amalgama de ruidos que por un instante brotan de un fondo gris para abultarse y titilar por otro instante, también tuvo mucho que ver. Pero períodos así no empujan a cualquiera. Pero él, igualmente, jamás habría alcanzado una razón mejor: ahora lo nota bien, pero en aquella época no tenía medios para notar ni eso, ni nada” (17). Las reverberaciones de ese nombre son las que se apagan en el fragmento citado arriba, que hace coincidir la muerte del líder con la clausura del ideal revolucionario de la ciudad futura.

La novela pone en juego imágenes del porvenir que son contrastantes: el idealizado futuro revolucionario y el futuro concreto de la nueva fase capitalista. La paradoja sobre la que *En otro orden de cosas* trabaja es que la ciudad socialista del futuro se convierte en la de las demoliciones y los negocios inmobiliarios.

El protagonista accede a otro punto de vista cenital cuando pasa a ocupar un despacho en el edificio de la compañía.¹³⁶ Siguiendo a Michel de Certeau, se puede afirmar que la mirada cenital desde las torres de oficinas le proporciona al sujeto la oportunidad y el placer de “ver el conjunto”. Esa posibilidad de abarcar con la mirada la extensión de la ciudad produce la sugestión de dominar, de “totalizar el más desmesurado de los textos humanos” (2000: 104). De manera que si antes el protagonista, cuando entró en contacto con la tierra y los escombros, había *tocado* la ciudad en lo que esta tiene de estrictamente material, desde lo alto de la torre en su despacho lo que accedería a ver es el “texto completo”. Sin embargo, es necesario reparar, como lo apunta de Certeau, en que esa mirada de pretensiones totalizadoras no engendra más que una ficción del conocimiento: “La ciudad-panorama es un simulacro teórico (es decir, visual), en suma, un cuadro, que tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las prácticas” (2000: 105). La altura otorga, por lo tanto, un simulacro por medio del cual la trama compleja de la ciudad se vuelve legible, pero lo hace a condición de suprimir aquello que la constituye en primera medida, que es la movilidad de quienes la recorren. En la visión de Rem Koolhaas acerca de las “ciudades genéricas” –forma estandarizada de la urbanización en el fin de siglo– la calle ha muerto:

¹³⁶ La mirada cenital desde los edificios de oficinas de Retiro o Puerto Madero se ha vuelto una escena recurrente en la literatura argentina contemporánea; aparece de diversas maneras y con diferentes intensidades en novelas como *Las islas* de Carlos Gamerro, *Puerto Apache* de Juan Martini o *Lumbre* de Hernán Ronsino.

“La Ciudad Genérica está pasando de la horizontalidad a la verticalidad. Parece como si el rascacielos fuese la tipología final y definitiva” (2014: 48).

Si, por un lado, la mirada panorámica es incapaz de ver los movimientos peatonales de la ciudad, por otro, tiene la posibilidad de percibir aquello que no se da a ver al caminante. Instalado por la empresa en un departamento de Avenida Belgrano, el protagonista se asoma al balcón a observar la actividad portuaria y advierte que el tamaño de los barcos es cada vez mayor. Efectivamente, un artículo de periódico le confirma que lo que ha visto forma parte de un proceso internacional de transformación del flujo comercial marítimo:

se había registrado un fuerte incremento en el tonelaje medio de las cargas: en poco tiempo el porte se había duplicado, y se habían automatizado la mayor parte de las operaciones. Ya entraban y salían enormes barcos tripulados por apenas una docena de técnicos. Eso explicaba por qué veían tan pocos marinos en la zona del puerto (114).

Como el trazado de autopistas, como la construcción de torres de oficinas para empresas de capitales multinacionales, la modificación de las condiciones materiales del tráfico marítimo forma parte de la reestructuración de la economía global que tuvo lugar hacia fines de la década del setenta. De esta manera, la mirada panorámica se entrelaza con la perspectiva economicista que le permite al personaje reparar en las transformaciones operadas en el puerto. La lengua del fragmento está impregnada fuertemente del punto de vista materialista: incremento, tonelaje de las cargas, duplicación del porte, automatización de las operaciones.

En términos sensoriales, el cambio que significa dejar de trabajar en las demoliciones y pasar a cumplir tareas de oficina marca la primacía de la visión en desmedro del tacto. El personaje registra con claridad que su vínculo con “la obra” se ha tornado más abstracto desde el momento preciso en que deja de trabajar en las máquinas y pasa a vérselas con

planillas de cálculo, gráficos, catálogos y diagramas de ejecución de obra. El cambio se expresa, por ejemplo, en la lisura de las manos: “Habían pasado años, y las zonas ásperas de su mano, encallecidas por las herramientas de la obra, habían desaparecido” (124). A partir del capítulo “1980”, su rol en la compañía tendrá que ver con el cumplimiento de labores intelectuales,¹³⁷ más específicamente con el desarrollo de un proyecto cultural. La transición se expresa con claridad en el informe que el protagonista les presenta a los directivos:

Si nuestro negocio –decía «nuestro»– es hacer autopistas, centros comerciales y ciudades satélites, no explotamos mercados: *los creamos de la nada*. La nada es el mundo donde las ciudades y los centros comerciales brotan al azar y *los vehículos todavía circulan gratis*, como si las rutas y las calles no insumieran mano de obra, cemento y maquinarias. (...) Nos juzgan como si estuviésemos comprando las excavadoras y aplanadoras que se usaban hace veinte años y no tuviésemos ni la folletería de los modelos actuales. El informe está señalando los folletos que de hoy en adelante debemos leer. Llaman a la carpeta «Proyecto Cultural»: *esto no quiere decir que la cultura sea nuestro nuevo negocio, sino que será un insumo indispensable para nuestro negocio* (149; las cursivas son nuestras).

La aclaración final de que la empresa constructora comience a incorporar la cultura como una de las facetas de su negocio, que pase a considerarla como un insumo para generar rentabilidad, es el indicador de un giro significativo. Como lo estudia David Harvey (2007: 139), el rol creciente de la cultura en la economía capitalista a partir de la crisis de 1973-1975 vino de la mano, al menos para los países occidentales, con el declive del modo de producción industrial (fordista-taylorista) y el pasaje a un modelo de acumulación flexible.¹³⁸ En ese

¹³⁷ Colomina-Garrigós (2013) entiende que las tareas que desempeña el personaje a partir de ese momento señalan el momento de emergencia del marketing empresarial.

¹³⁸ Harvey insiste en que las industrias culturales adquieren una centralidad significativa en el orden económico postindustrial: “Existe, por consiguiente, la percepción de que la cultura ya no arrastra otras formas de actividad económica sino que se ha trasladado a la vanguardia, no como zona protegida de actividad no económica, sin embargo, sino como campo de feroz competencia para la obtención de beneficios. La acumulación de nichos de mercado, de preferencias diversas y la promoción de estilos de vida nuevos y heterogéneos se producen dentro de la órbita de la acumulación de capital” (2007: 141-142).

contexto, la cultura se constituye en una de las esferas –junto con los servicios y las telecomunicaciones– de rentabilidad ascendente.

Con todo, lo más interesante del fragmento recae sobre ciertas imágenes que condensan el proceso de transformación urbana que la novela describe. La expresión “crear de la nada” subraya el carácter destructivo que hemos analizado a lo largo del capítulo, pero además pone de relieve un elemento perturbador: para hacer de las autopistas un negocio, es necesario instalar también la idea de que la ciudad *ya no es más* un espacio por el que se deba circular gratis. Si hemos visto que *En otro orden de cosas* le concede un lugar importante a narrar los aspectos materiales de la renovación urbana, no es un asunto menor entonces que en este fragmento se plantee que la inversión en técnicos, mano de obra y maquinaria resulta insuficiente si no se combina con un esfuerzo de otro orden, más ligado con aspectos simbólicos. En conclusión, lo que el pasaje viene a decir es que la renovación de la infraestructura vial provoca cambios no solamente en los modos de circular por la ciudad sino que también promueve y busca instalar una transformación en los modos de vida.

Capítulo IV

Retículas urbanas, autopistas y ciudades fragmentadas: *Nuestro modo de vida y Vivir afuera*

En su crítica sobre *En otro orden de cosas*, Chejfec apunta que los doce años que abarca el relato “se recuestan sobre el pasado de entonces y perduran hacia su futuro, los ochenta y noventa” (2017a: 98). Lo que se desprende de esta afirmación es la posibilidad de trazar una línea de continuidad entre esa novela y las dos que nos ocupan en este capítulo, ya que las tramas de *Nuestro modo de vida* y de *Vivir afuera* se desarrollan en ese tiempo de larga duración que queda inaugurado por *En otro orden de cosas*. Como se anticipó en el capítulo introductorio, no seguimos la cronología de publicación de las obras sino la temporalidad que se establece al interior de los relatos. Pero también conviene aclarar que el *continuum* planteado no se fundamenta únicamente en que las tres novelas compongan una secuencia histórica escalonada (*En otro orden*, los setenta y comienzos de los ochenta; *Nuestro modo*, los ochenta; *Vivir afuera*, los noventa), sino que sobre todo se apoya en la forma urbana que se diseña de manera consistente a lo largo de esta saga narrativa.

Si *En otro orden de cosas* trata de la construcción de las autopistas y el trabajo de remoción y violencia que conlleva, la novela sobre el uso de la nueva infraestructura vial es *Nuestro modo de vida*, cuyo protagonista, Fernando Romero, se desempeña como gerente del área de informes técnicos de una empresa multinacional y se desplaza por la ciudad

exclusivamente en automóvil: de su casa situada en un barrio privado a la torre de oficinas ubicada en el microcentro de la capital. En este relato no solo se ve materialmente consumada aquella ciudad que emergió de las demoliciones, sino que también se muestra cómo la nueva dinámica urbana determina los modos de circulación de los sujetos, en particular los hombres de negocios que parecen ser los destinatarios privilegiados de las transformaciones urbanas llevadas adelante.¹³⁹

Por su parte, *Vivir afuera* narra los efectos producidos por aquel modelo de ciudad que buscó promover los flujos de circulación entre zonas residenciales y sectores de negocios: una fragmentación social que se manifiesta territorialmente en el reparto de la desigualdad. La ciudad se vuelve el escenario más evidente de la coexistencia de espacios de riqueza y de extrema pobreza, a menudo separados por poca distancia geográfica o divididos por una autopista.¹⁴⁰ Entonces, ¿qué recorridos estimula y qué tipo de espacialidades propicia la apertura de las grandes arterias que, en esta novela, son llamadas “Autopistas Macchi”? *Vivir afuera* describe el tránsito entre la extensa periferia suburbana y los barrios ricos de la capital, mostrando los claroscuros de la modernización una vez que esta se ha consumado.

¹³⁹ Ese mundo de los negocios que, en términos geográficos, pasará a ubicarse en el corredor que va de Retiro a Puerto Madero, configurando un distrito de torres de oficinas rodeadas por locales gastronómicos para clientes de alto poder adquisitivo, forma parte de un fenómeno específico. Zygmunt Bauman ha definido la situación de los países en vías de desarrollo de la siguiente manera: “Un gobierno abocado al bienestar de sus electores no tiene más opción que la de implorar y convencer, ya que no forzar, al capital para que aterrice y que, una vez allí, construya rascacielos de oficinas en vez de alquilar habitaciones de hotel por una noche” (2000: 160). Con todo, José Luis Romero ya había advertido en la década del setenta la emergencia de este fenómeno en América Latina: “Las torres modernas –vidrio y aluminio, de ser posible– se transformaron en los baluartes de esta cultura cosmopolita o, si se quiere, multinacional. Porque no sólo la economía se fue haciendo multinacional, sino también la peculiar cultura creada en gran parte por quienes la manejaban y por los creyentes de esa nueva fe, en la que se transmutaba, sin diferenciarse demasiado, la antigua fe del siglo XIX en el progreso. Baluartes y símbolos de ella eran también los Sheraton internacionales y los Hilton internacionales, entre los que se desplazaban los habitantes de las torres de vidrio y aluminio, quizá sin saber bien si estaban en México, San Pablo o Buenos Aires, porque las diferencias desaparecían en el ambiente cosmopolita e internacional” (2001 [1976]: 371).

¹⁴⁰ Juan Molina y Vedia (1999) entiende que las autopistas de Cacciatore separan en lugar de conectar, función esta última que sí cumplieron diseños virtuosos como el de la avenida General Paz, que, al menos en su origen, procuraba separar y unir en un mismo movimiento.

Más específicamente, este capítulo se ocupará de analizar cómo las dos novelas construyen sus imaginarios urbanos a partir de los trayectos realizados por los personajes de ambas novelas. En *Nuestro modo de vida*, la linealidad propuesta por la autopista parece garantizar un tránsito “seguro” por la ciudad para personajes que quedan al resguardo de cierto “fondo de terror”¹⁴¹ que subyace al relato. En tanto, *Vivir afuera* se interna en la *terra incognita* del suburbio y luego regresa al centro para explorar la naturaleza dual de la ciudad, el pliegue urbano en el que se tocan el fango del conurbano y las luces de la capital.

El trayecto lineal: del barrio privado a la torre de oficinas

Publicada en 2014 como obra póstuma, *Nuestro modo de vida* fue escrita entre 1980 y 1981¹⁴² y cuenta la historia de Rita y Fernando, un matrimonio de clase media acomodada que vive en la Buenos Aires de comienzos de los años ochenta. Su manera de circular por la ciudad prioriza los desplazamientos seguros en automóvil y a través de la autopista que los lleva desde el barrio privado de las afueras hasta la torre de oficinas en el microcentro o hacia otros lugares preferentemente ligados al consumo y el ocio, como el supermercado y el campo de golf. La relación que los personajes establecen con el espacio se corresponde con el modelo

¹⁴¹ La expresión pertenece a *La experiencia sensible* y es analizada por González (2004: 72-73); volveremos más adelante sobre esta cuestión.

¹⁴² Fogwill se ocupó de hacer referencia a la novela en distintas ocasiones y de explicar los motivos por los cuales había desistido de publicarla. Para un escritor que le dio importancia a la relación entre literatura y pronóstico uno de esos motivos puede tener que ver, precisamente, con una falla en el valor de anticipación: “El otro día encontré una novela mía inédita. Pero es impublicable. Sobre los *countries*. Escrita en el ochenta. Pronosticaba la Argentina de los *countries* y de la *gourmandise*. Pronosticaba esta mierda. Se llama *Nuestro modo de vida*. A mi hijo le impresionó porque en el último párrafo decía ‘Este año se empezaron a poner de moda los jeeps’. Los cuatro por cuatro. Y en ese momento en la Argentina nadie tenía jeeps. Mi hijo la leyó justo cuando se acababa de comprar su Suzuki Vitara y quedó impresionado” (Guerriero 2009: s/p). Fogwill ya se había referido a la obsolescencia del libro en la entrevista de *El ojo mocho* de 1997: “Hay una novela mía que se llama *Nuestro modo de vida*, que es del año 81, que se desarrolla en... Quería escribir una novela anticipatoria pero a siete años. Era ridículo. (...) A los tres años esa novela era completamente obsoleta” (Fogwill 2016: 75-76).

de vida que se buscaba producir y que estaba implícito como expectativa en el plan de autopistas.

Según Olivier Mongin, la experiencia urbana tiene una doble dimensión corporal: “la de la ciudad vista como un cuerpo y la de la ciudad como una trama de trayectorias corporales infinitas” (2006: 45). Tomando esta distinción, se puede volver sobre el libro de Laura para plantear que si la metáfora organicista sobre la que él construye el modelo expresa, por un lado, una concepción de la ciudad como un cuerpo defectuoso que debe ser intervenido quirúrgicamente para que cumpla de manera más eficiente con sus funciones, por otro, proporciona una idea acerca de qué modos de relacionarse corporalmente con la ciudad se busca privilegiar. Explícitamente, Laura entiende que la ciudad arterial “dispone de la velocidad y en consecuencia dispone del éxito” (Laura 1970: 222), en una conjunción bien lograda de rascacielos y espacios abiertos que consigue conectar centro financiero con suburbios residenciales y que determina cierto tipo de recorridos. En este apartado, quisiéramos profundizar sobre esa segunda dimensión que entiende la ciudad como una trama de trayectorias realizadas por los cuerpos que circulan por ella.

Entre los materiales con los que Fogwill elabora una gramática de la ciudad se cuentan los hábitos de consumo. La pareja de *Nuestro modo de vida* tiene costumbres gastronómicas y hábitos de sociabilidad que expresan una disposición general al deleite y a la búsqueda de confort. En este sentido, el significante sobre el que se sostiene la vida del matrimonio es el de “bienestar”.¹⁴³ Ya se trate de probar mariscos importados para el desayuno, ya de regalar

¹⁴³ Un solo foco de conflicto asoma en la convivencia de la pareja, aunque rápidamente es dejado de lado. Tiene que ver con la molestia que experimenta Rita ante la insistencia por parte de su marido de la necesidad de renovar el carnet de conducir. Atendiendo a la atmósfera general de confort, Laura García plantea que el matrimonio de la novela se entrega a un moderado hedonismo: “Aquí el placer nunca es exceso, sino un hedonismo, si cabe, moderado por el acatamiento de un orden que no se comprende ni se tiene intenciones de comprender. A diferencia de otros relatos de Fogwill (...), donde el individuo se excede a sí mismo a través de

objetos costosos y extravagantes, la atmósfera bajo la cual se desenvuelve la existencia de Rita y Fernando es la de una satisfacción que ni siquiera cede ante el agotamiento de la jornada, ya que para eso están provistos de Qualine con Tetra K, las pastillas que no solo neutralizan el cansancio sino que además proporcionan sensaciones que le dan *un color más a la vida*, es decir, que le agregan un suplemento de confort. Antes de salir a comer a una taberna escandinava en la “calle de los restaurantes”, la pareja consume esta pastilla cuyo efecto es descrito de la siguiente manera: “un leve escozor en los músculos superficiales del cuello, una sensación de saciedad en la garganta, la certeza de que sus miembros estaban alertas, dispuestos a obedecer cualquiera de sus deseos pero a la vez relajados y en descanso” (2014: 76). Cuando es necesario, el consumo de estupefacientes restablece las condiciones sensoriales (escozor, saciedad, miembros en alerta) y mentales (disposición a obedecer, estado de relajamiento) imprescindibles para que la pareja se entregue sin obstáculos a la satisfacción del deseo.

El énfasis tan marcado en el consumo y la satisfacción constituye una diferencia sustancial con lo que sucede en *En otro orden de cosas*, cuyo protagonista se muestra reticente a practicar ciertos consumos. A medida que asciende en la escala laboral de la compañía constructora los colegas deslizan que, por su nuevo status, hay gastos que necesariamente debe realizar. En ese sentido, la arquitecta paisajista con quien mantiene una relación hacia el final del relato insiste en que él debe comprar un auto “representativo”, es decir, un auto de una gama acorde a la posición que él ocupa en la empresa. Si el personaje vacila a la hora de ejecutar la compra, la contracara de su actitud se encuentra en Fernando

la experiencia del erotismo y las alteraciones sensoriales, aquí los placeres, como plusvalía de las necesidades satisfechas, colman el cuerpo, contienen a los personajes, los mantienen conformes” (2018: 195).

Romero, que a lo largo de *Nuestro modo de vida* no hace sino perseguir con insistencia la satisfacción de un deseo que, no casualmente, está ligado al cambio de coche:

El nuevo automóvil, del modelo y del color que uno desea tener, es *un pasaporte al mundo de los deseos satisfechos*. Furtivo, el mundo de los deseos satisfechos es intangible, inexistente –pensaba Fernando– pero: ¿es que acaso podría uno vivir bajo la cáscara sufriente de la realidad si no existiese la posibilidad de invocar ese mundo nutricio, *la eternidad prometida del paraíso de la satisfacción?* (164; las cursivas son nuestras).

La novela presenta el consumismo de Fernando y Rita a partir de la dialéctica entre satisfacción e insatisfacción. Para estos personajes, la vida cotidiana se vuelve tolerable porque hay otro plano al cual se accede únicamente por medio de la satisfacción del deseo. Aunque se le presente a Fernando como “intangible”, ese nivel se torna alcanzable a través del consumo; es por medio de una actividad eminentemente material que el individuo puede conectar con ese otro orden “trascendente”.

Así empieza el relato, con la constatación de un dato empírico –“todos los automóviles estacionados frente a su casa eran azules” (9)– que engendrará, más adelante ese mismo día, el deseo de aquello que no se tiene: “Estaba satisfecho con su Ford blanco, pero no pudo evitar una vaga desazón cuando reconoció que prácticamente todos los automóviles de la larga fila de estacionamiento de la vecindad estaban pintados de azul” (25). Luego sobreviene el arrepentimiento y la necesidad creciente de tener, efectivamente, un automóvil azul. Si a la luz de esta anécdota volvemos a la cita anterior, entonces, se explica mejor la dialéctica de satisfacción/insatisfacción sobre la que trabaja la novela. La posesión material (del automóvil, por ejemplo) es la vía de acceso al plano de la gratificación, donde los deseos –que son del orden de lo intangible– se ven satisfechos. ¿Qué busca el matrimonio de *Nuestro*

modo de vida sino el acceso, por todos los medios que estén al alcance, al “paraíso de la satisfacción”?

Con relación al deseo manifestado por Fernando, es importante prestar atención a sus viajes por la autopista. No solamente porque ocupan un espacio textual considerable, sino sobre todo porque nos permiten subrayar dos elementos centrales para nuestra lectura y que funcionan en contrapunto. El primero es el disfrute que el personaje experimenta mientras conduce:

Le gustaba mucho esa salida: el carril de la autopista se transformaba en un estrecho camino enmarcado entre dos barandas de hormigón, después descendía bruscamente en una pendiente muy aguda donde el automóvil aceleraba como empujado por una mano divina, y entraba en la curva, cuya inclinación era tan pronunciada que resultaba innecesario dirigir el volante. (...) Fernando disfrutaba la sensación de bajar, doblar, subir, acelerar y frenar sin tocar los comandos del auto (52).

La sensación placentera de conducir está dada tanto por las condiciones de manejo que le proporciona el automóvil como por las características propias de la autopista. Son varias las escenas en las que se manifiesta esta satisfacción de Fernando. En otro momento, por ejemplo, el acto de conducir por la autopista se muestra como la señal suprema de que se está vivo:

Vivo: para sentirse vivo nada hay mejor que apoderarse de uno mismo y manipularse a uno mismo, y para ser dueño de uno mismo y dirigirse a sí mismo como si uno mismo fuese un instrumento, apenas un instrumento de sí, nada hay mejor que conducir. El cuerpo —ochenta kilogramos— es sólo una pequeña cifra en las centenas de kilogramos de desplazamiento de un automóvil que con la velocidad se multiplican añadiendo a la fuerza tenaz, constante y opaca de la gravitación universal, una fuerza variable, indecisa, destellante: la conducción, la gravitación mecánica, un desafío a la obstinación y a la lentitud y la chatura del mundo (115).

La cita no se limita a resaltar la plenitud de vivir que Fernando Romero experimenta mientras maneja el automóvil, sino que hay algo más: en la disposición del conductor, cuando está lanzado en velocidad sobre una autopista, se manifiesta una singular omnipotencia.¹⁴⁴ Si se retoma la dialéctica de satisfacción/insatisfacción, el fragmento muestra cómo Fernando Romero, exigiendo el motor al máximo de su rendimiento, consigue colocarse por fuera de la “chatura del mundo”. Vale decir que la satisfacción del deseo –que en este caso es el deseo de correr a máxima velocidad– implica, en toda ocasión, saltar por encima de la inmediatez con la intención de acceder a ese lugar otro de la realidad, esa “eternidad prometida del paraíso de la satisfacción” (164) que la novela menciona.

En estas escenas aparece sugerida cierta sensualidad de la autopista,¹⁴⁵ en un sentido doble. En cuanto obra de ingeniería y en función de los paisajes que propicia, la autopista se convierte en objeto de la mirada de Fernando y le provoca satisfacción visual. Pero también se pone en juego una sensualidad desde el momento en que el acto individual de conducir el automóvil a través de la autopista es experimentado por el personaje como una actividad placentera, disfrutable, que produce bienestar y confort. Los dos sentidos se encuentran

¹⁴⁴ Según García, en las escenas de manejo por autopista “el automóvil funciona como extensión del cuerpo de Fernando” (2018: 197).

¹⁴⁵ En su texto sobre la “ciudad genérica”, Rem Koolhaas ha destacado la sensualidad de las autopistas: “La serenidad de la Ciudad Genérica se logra mediante la *evacuación* del ámbito público, como en la emergencia de un simulacro de incendio. El plano urbano alberga ahora solo el movimiento necesario, fundamentalmente los coches; las autopistas son una versión superior de los bulevares y las plazas, que ocupan más y más espacio; su diseño, que aparentemente busca la eficacia automovilística, es de hecho sorprendentemente sensual, una pretensión utilitaria que entra en el dominio del espacio *liso*” (2014: 43). En un sentido similar pero con un énfasis crítico diferente al de los enunciados de Koolhaas, Mongin plantea que en la ciudad de los flujos (en detrimento de los lugares) las figuras que sobresalen son las del lazo y el corredor, ya que son indicativas de una dinámica urbana en la que no se produce “[n]inguna discordancia, ningún pasaje, ningún vuelco, ninguna zona de fricción; sólo edificios o lugares yuxtapuestos y no destinados a formar un conjunto” (2006: 154). Por otra parte, Juan Molina y Vedia reconoce el potencial de belleza que tienen las autopistas, pero lamenta que la realización efectiva de las obras tienda a negarle esa cualidad estética. Al igual que las torres, las autopistas son, para el autor, “instrumentos neutros en sí mismos”, de manera que lo que se convierte en factor determinante es el plan urbano, “el proyecto concreto (...) que puede transformarlas en agresivas destructoras o en eficaces impulsoras de mundos más felices” (1999: 16-17). Molina y Vedia resalta que las autopistas pueden ser, objetivamente, sitios de una belleza arquitectónica singular.

combinados cuando Fernando se abandona a los movimientos de la vía rápida y admira en simultáneo el paisaje urbano que se puede observar desde la altura de las curvas y los desniveles:

El Ford se desplazaba a treinta kilómetros por hora y al llegar a la calle de acceso al barrio tomó la curva guiado por el agudo peralte del camino y se detuvo al enfrentar la barranca que los diseñadores de la autopista previeron para garantizar la seguridad de las zonas urbanas, probablemente sin saber que años después un automovilista encontraría un intenso placer en la ilusión de ser manejado por el camino, al cabo de tanto conducir (136).

Por otra parte, el disfrute de la autopista es interrumpido por el embotellamiento. La congestión pone en suspenso la primacía de la velocidad que es inherente a la vía rápida ya que exige el aminoramiento de la marcha, la detención o, también, el desvío hacia las calles convencionales cuyo tránsito es más lento. A lo largo de *Nuestro modo de vida*, hay cinco accidentes de distinta índole que interrumpen la circulación y exhiben diferentes modalidades de la muerte (cada uno de ellos incluye algún tipo de desenlace fatal). En todos ellos, Fernando asume la figura del testigo ocular que observa de lejos sin intervenir en los hechos.

El primero es un accidente de tránsito en el que un colectivo embiste por atrás a un automóvil que ha frenado repentinamente a causa de un control militar de vehículos que se efectuaba sobre la autopista. Los cuatro pasajeros del coche marca Austin fallecen en el acto. Segundo: el acceso a la ciudad se ve interrumpido porque alrededor de las ocho de la noche una mujer, “habitante del conglomerado de viviendas populares vecino a la autopista, agobiada por sus preocupaciones económicas y desesperada por el abandono de su marido” (131), se ha arrojado bajo un camión que circulaba por allí, llevando a sus dos niñas pequeñas en brazos. Tercero: en este caso, el embotellamiento es el resultado de la curiosidad o, todavía más, de cierta diversión morbosa por parte de los automovilistas, que reducen la velocidad

para observar con mayor detalle los efectos de la inundación que se ha producido al costado de la autopista. El hecho dista de ser un desastre natural: “Era el barrio de Villa Alem, cuyos pobladores desde hacía un año reclamaban a las autoridades la reapertura de las zanjas que con la ampliación de la autopista habían quedado obstruidas” (158). Fernando observa cómo el agua cubre los automóviles hasta la ventanilla, cómo una pareja traslada una cama matrimonial a través del agua y, finalmente, ve a dos hombres ahogados (los cuerpos yacen en una avenida lateral). Cuarto: esta vez Fernando va de pasajero en el auto de la empresa. Cuando el chofer baja de la autopista a la altura de un complejo de edificios en construcción en el barrio de Boedo, son desviados por la policía a causa de que alguien ha caído de un andamio: “No era un obrero; era uno de los supervisores de la construcción, un ingeniero jefe que, poco antes, se había aventurado al andamio sin precauciones y sin contar con la práctica que permite a los trabajadores de la construcción moverse en las alturas sin mayores riesgos” (201).

La monotonía de este recuento parcial es congruente con el registro que se emplea en el relato. La sucesión de accidentes en la autopista que va pautando la semana de Fernando Romero es narrada en un tono neutro, desafectado, que se limita a indicar qué es lo que ha sucedido, concretamente y sin agregar valoraciones, para luego seguir adelante con la trama novelística. Asimismo, el personaje se posiciona ante los hechos como un testigo ocular distante. La recurrencia de los accidentes de tránsito en *Nuestro modo de vida* parece participar de aquel mecanismo de la repetición que está, para Hal Foster (2001), en el centro de la propuesta de cierto arte contemporáneo.¹⁴⁶ El efecto de dicho mecanismo es doble: el

¹⁴⁶ Como ya lo ha señalado Graciela Speranza (2001), se despliega en la obra de Fogwill una estrategia de aproximación *no ingenua* a la estética realista, que puede ser entendida desde la propuesta de Hal Foster. Si lo real no puede representarse, “de hecho, se define como tal, como lo negativo de lo simbólico, un encuentro fallido, un objeto perdido” (Foster 2001: 145), entonces todo encuentro con lo real será, en términos lacanianos,

drenaje de la significación y la defensa contra el afecto. Foster plantea que el recurso de la repetición en el arte contemporáneo no tiene por objeto controlar sino, en cambio, liberar el trauma: no busca integrarlo a la economía psíquica por medio de su inscripción en el orden simbólico. Por lo tanto, los efectos de sentido se producen por la fijación obsesiva en el trauma; en el caso de la novela, los accidentes de tránsito.

La huida de lo simbólico –de ahí el drenaje de la significación– es el paso necesario para cumplir con el mandato imposible de tocar lo real.¹⁴⁷ El punto de vista asumido en *Nuestro modo de vida* para mostrar los accidentes tiende a restarles tragicidad y a adelgazar su espesor: se los convierte en un dato objetivo más, como cualquier otro. En este sentido, el disfrute de la autopista por parte de Fernando no se ve amenazado por estos hechos. La peligrosidad creciente de los siniestros y el incremento de su frecuencia hacen poca mella en el personaje, quien los enfrenta desde la posición del espectador o los padece principalmente como un estorbo en el discurrir de la jornada. Es un “fondo de terror” que resulta, en buena medida, obliterado. Se muestra una sola vez y luego se repliega, como veremos en breve.

El último accidente, que ocasiona el embotellamiento más grande de los enumerados en la novela, es casi con seguridad el más brutal por las características del suceso. Un ómnibus del servicio penitenciario que traslada presos de un establecimiento militar choca

traumático. De ahí se deriva, para Foster, la posibilidad de pensar un realismo traumático a propósito de ciertas estéticas contemporáneas. Se trataría de un arte realista que parte de la premisa de que lo real es irrepresentable, de que existe un hiato insalvable entre lenguaje estético y mundo extraestético. Sin embargo, el arte insiste en la tentativa de tocar lo real. No es la intención de este capítulo estudiar los vínculos entre la obra de Fogwill y la problemática del realismo, pero sí es importante destacar que esa ha sido una línea de lectura consistente desde que Speranza y Sarlo (2001) escribieran sendos ensayos acerca de *La experiencia sensible*. Más recientemente, Vázquez (2009) y Montenegro (2016a) retoman las hipótesis de ambas autoras y las amplían hacia otros textos de Fogwill. Para una perspectiva crítica acerca de las lecturas de Speranza y Sarlo, véanse Contreras (2018: 33-58) y Kohan (2005, 2018).

¹⁴⁷ Recordemos que, para Foster, la tarea común de cierto hiperrealismo, cierto arte apropiacionista y ciertas obras contemporáneas que trabajan con el ilusionismo es la siguiente: “*Es como si este arte quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición*” (2001: 144; en cursiva en el original).

contra un Fiat; como consecuencia, el pequeño vehículo termina del lado contrario de la ruta y es embestido por un camión de gran porte, que lo despedaza por completo; a su vez, el ómnibus vuelca y, con la puerta abierta, los presos tratan de correr hasta la banquina para no ser atropellados por el flujo automotor, en razón de lo cual los militares que están en los vehículos de escolta, temiendo un intento de fuga, abren fuego con ametralladoras. Cuando bajan del auto que se halla completamente detenido, la escena con la que se encuentran Fernando y los hombres de la delegación japonesa que ha venido a hacer negocios a Buenos Aires es la siguiente: “un automóvil gris que también fue alcanzado por las balas, y los cuerpos de los presuntos evadidos, ya muertos, extendidos todo a lo ancho de la autopista, a la espera de las ambulancias” (209). Dos de los hombres de negocios japoneses se suman a los periodistas que ya han llegado al sector y aprovechan para documentar el hecho con sus cámaras fotográficas.

La brutalidad de esta última escena exige volver sobre el episodio completo del primer accidente en la autopista, dado que entre ambos se puede establecer un hilo de continuidad. En aquella oportunidad, Fernando y Rita van camino a un restaurante en el centro cuando deben aminorar la marcha a causa del accidente. Pasan frente a los vehículos involucrados en el siniestro. Todos los ocupantes del automóvil marca Austin han fallecido: la cabeza del conductor cuelga sobre el hombro izquierdo y la cara blanca aplastada contra el vidrio de la ventanilla; dos cuerpos pequeños que pueden haber pertenecido a mujeres de baja estatura o a niños, extraídos de entre los hierros retorcidos y vidrios rotos; y un último cuerpo, irreconocible, porque está carbonizado por completo, similar a una “gran rama quemada por el rayo” (80). Fernando explica a su mujer que la escena lo ha conmovido y que un suceso de estas características alcanza para dar por tierra con una jornada que se había revelado armónica desde su comienzo. La confesión de la impresión que el accidente le ha causado

motiva que Rita le cuente un sueño del pasado: viajaba con su padre y su madre cuando el auto chocaba y ellos salían despedidos a través del parabrisas, y ella veía cómo reventaban las cabezas de sus padres, cómo se les salían los sesos, al tiempo que ella y sus hermanos, que viajaban en el asiento trasero, reventaban contra el techo del auto y fallecían también. El relato de esta pesadilla lleva a Fernando a recordar un hecho que nunca le ha contado hasta ese momento a su mujer acerca de una excursión a las islas del Tigre junto a otros dos amigos:

Esa tarde salimos a esquiar en una lancha, y varamos contra algo, cerca del canal Mitre, donde desembocaba antes el Paraná de las Palmas... (...).Y entonces Víctor creyó que era un camalote, y empezó a forcejear con una caña, o con un remo, y enganchó algo... ¿sabés? (...) Y lo levantó y era un cuerpo humano, atado con cadenas y pedazos de hierro, para impedir que flotara, y una cadena lo unía al fondo, y Esteban y Víctor empezaron a recorrer la cadena con el remo y aparecieron más cuerpos, eran muchos, seis o diez, todos enganchados con cadenas y con fierros, para que flotaran a dos aguas... para que la corriente se los fuera llevando... Esa noche dijimos que no se lo íbamos a contar a nadie. No sé por qué (82-83).¹⁴⁸

La escena sigue adelante sin comentarios por parte del narrador, que pasa de inmediato a describir cómo el matrimonio dejó atrás la zona del accidente, llegó a la calle de los restaurantes y tomó pastillas Qualine con Tetra K para disfrutar mejor de la cena. Ya se trate de la historia callada que transcurre en el Tigre, ya del espectáculo de violencia que termina con los presidiarios abatidos sobre la autopista, la alusión a estos hechos construye una atmósfera de violencia política y policial que aunque se encuentre solapada no cesa, al mismo tiempo, de insistir en momentos puntuales de la novela. Basta añadir que en el

¹⁴⁸ Sobre este episodio en particular, Silvia Schwarzböck se detiene en el pacto de silencio: “Que esa noche, en el Tigre, Fernando y sus amigos decidan no contarle a nadie el episodio los pone en la posición de quienes *saben* que deben callar. Fogwill, por eso, no lo hace hablar a Fernando, ni siquiera frente a su mujer, de lo que sabe que debe callar. Los vencedores callan. Los que quedan de su lado, también. Pero para callar –demuestran los protagonistas de *Nuestro modo de vida*– tampoco hay que pensar en aquello que se calla. Los que piensan o narran –actividades que Fogwill presenta como equivalentes y como asociadas a la derrota– son los perdedores” (2016b: 105).

transcurso de esa misma semana el matrimonio será víctima de una “toma de práctica” por parte de un comando de “guerrilleros” que irrumpe en su casa,¹⁴⁹ proclama sus intenciones y se retira sin ocasionar mayor daño –es un daño risible– que llevarse una porción de torta. No sorprende que Fernando y Rita no consigan extraer de la situación vivida una interpretación más o menos acertada, ya que esta suerte de ineptitud interpretativa que padecen es correlativa al imperativo de bienestar que rige sus existencias.

De algún modo, la vida del matrimonio se ve asediada varias veces por acontecimientos ligados a la violencia política y policial, y en cada oportunidad Rita y Fernando fracasan en su intento de aprehender intelectualmente lo que les sucede. El prólogo de *Nuestro modo de vida* tal vez arroje una nueva luz sobre esta característica de los personajes:

Produje *Nuestro modo de vida* intentando plagiar *La luz argentina*, bella novela del narrador argentino César Aira. Un par de temas centrales –la cuestión de la pareja y el problema de la división entre lo de afuera y lo de adentro– parecían insuficientemente desarrollados en la obra de Aira y me propuse avanzar sobre ellos a partir de dos indicios: el jadeo del personaje, asociado a sus trastornos respiratorios, me conducía a la cuestión del límite entre la interioridad y la exterioridad del cuerpo del varón; la peculiar psicopatología de su mujer, Kitty, me brindaba la posibilidad de acceder al tema del límite entre la interioridad y la exterioridad de la institución familiar. (...) Pero no se trata aquí del adentro y el afuera del cuerpo, ni del adentro y el afuera de las familias. Mi objeto, si se lo alcanza a detectar en la novela, es el límite entre el adentro y el afuera de la obra como representación del límite entre el adentro y el afuera de la vida humana (7-8).

¹⁴⁹ El cabecilla declara: “Señora –habló el jefe como recitando una lección–, esto ha sido una toma, una advertencia. Nuestra patria –decía y sus seguidores lo miraban severamente– se encuentra en guerra y los enemigos son el Estado, las Fuerzas Armadas y las empresas capitalistas. Es hora de que los asesinos sean juzgados y los criminales y los torturadores, pasados por las armas. Nuestro pueblo ha dicho basta. Eso deben saberlo bien todos. El pueblo ha dicho basta y esta casa ha sido allanada para anunciarlo. No temen –dijo exhibiendo su ametralladora que ya no apuntaba a Fernando, sino al suelo–, está descargada. Esto ha sido una toma de práctica. ¡Buenas noches!” (142-143).

De este fragmento interesa resaltar el objetivo que Fogwill declara haberse propuesto: trabajar a partir del límite entre el adentro y el afuera que ya estaba en el “modelo” plagiado y llevarlo más allá. Pero a diferencia de lo que dijimos en relación con *La luz argentina*, novela en la que se producía una suspensión de la dialéctica entre el adentro y el afuera que convertía el interior en un espacio siniestro, *Nuestro modo de vida* explora la fijeza que adquiere el límite para aquellos personajes que buscan preservar un adentro intocado por el afuera. Incluso cuando el matrimonio padece la irrupción del afuera en su recinto interior – como es el caso de la “toma de práctica” –, la conmoción sufrida no es duradera y provoca efectos casi nulos en la continuidad de su vida cotidiana, que sigue su curso de manera prácticamente imperturbable.¹⁵⁰

A partir de la relación especular con *La luz argentina* planteada por Fogwill en el prólogo, es posible establecer cierto paralelismo entre los cortes de luz en la novela de Aira y los accidentes de tránsito en *Nuestro modo de vida*, en la medida en que ambos cumplen, estructuralmente, una función similar.¹⁵¹ Si en la primera los cortes de luz puntúan la trama matrimonial, en la segunda los accidentes viales generan embotellamientos en las autopistas. Sin ser tan numerosos, los accidentes comparten con los apagones la naturaleza episódica. Pero además también coinciden en que cada vez que unos y otros se producen, están acompañados de cierta imposibilidad de establecer un sentido que los explique; más precisamente, se constituyen como la ocasión repetida de eludir el sentido, que se disuelve en la mera superficie del acontecer. En esta misma línea, muestran resistencia a ser

¹⁵⁰ En este punto disentimos con García, para quien “la fantasía de un interior inexpugnable” (2018: 197) se deshace toda vez que el afuera (el fondo lúgubre de las muertes, los accidentes y la violencia política) irrumpe en el adentro.

¹⁵¹ Para un desarrollo minucioso de los puntos de contacto y las diferencias entre ambos textos, véase el texto ya citado de García (2018).

alegorizados y, en cambio, tienden hacia la significación literal. Reconocemos una estrategia común por medio de la cual los signos parecen engañosamente transparentes, produciendo una acentuación de la referencia en detrimento del sentido.

Con todo, se puede –como lo hicimos anteriormente con la novela de Aira– evaluar cuál es la significación de lo insignificante en lo que respecta a los accidentes de tránsito en *Nuestro modo de vida*, ya que cada uno de ellos revela algún elemento del orden de lo traumático (pobreza, desapariciones, violencia política). El “fondo lúgubre” (García 2018: 196) que aparece de manera intermitente en la novela para después replegarse difícilmente pueda ser aprehendido por sujetos como Fernando y Rita, incapacitados de entender siquiera que no es una situación corriente el nivel de ingresos que ellos detentan. De hecho, se vive en un período de crisis económica, tal como lo revela el episodio de Fernando y Willy Bog en un supermercado que se encuentra semivacío a mediados de mes. Ante la extrañeza de Fernando por la escena, el amigo, no sin estupor, debe explicarle: “¡Que la gente no tiene plata! ¡Están muy mal las cosas...! (...) Decime... ¿en qué mundo vivís...?” (184). Lo singular de la novela es que al asumir el punto de vista de Fernando y Rita no establece juicio moral con respecto a su conducta, ni recurre a la crítica ideológica en el tratamiento de un matrimonio de clase media acomodada. En palabras de Silvia Schwarzböck, “Fogwill piensa para el salón literario (...) el pensamiento de la dictadura: se imagina cómo pensarían los vencedores (los banqueros, la oligarquía agropecuaria, los CEOs de las multinacionales, los dueños de las empresas monopólicas) si su propósito fuera pensar” (2016a: 62).¹⁵² La novela

¹⁵² Schwarzböck primero plantea este enunciado en relación con *Vivir afuera*, y en un artículo (Schwarzböck 2016b) lo hace extensivo a *Nuestro modo de vida*, pero nosotros decimos que también se lo puede pensar en función de *En otro orden de cosas*, *La experiencia sensible* y *Urbana*. En un sentido similar a lo sostenido por Schwarzböck, García propone que en *Nuestro modo de vida* “hay un movimiento asintótico (histórico, histórico, que se acerca para no llegar) de aproximación hacia lo real, una tensión que hace que el gesto indiferente que funda la comedia y la superficialidad adquieran una brutalidad sin precedentes: Fogwill expone la victoria de un pensamiento atroz” (García 2018: 196).

muestra, así, la consumación de un modo de vida basado en la consumición y cuya eficacia se asienta, según Schwarzböck, en que el consumidor, “para no arruinar su disfrute, siempre tenga que *no preguntarse*, en lugar de preguntarse, por el sistema de mediaciones que posibilita sus consumos” (2016a: 119).

Antes de avanzar hacia *Vivir afuera*, quisiéramos recuperar una de las escenas en las que Fernando Romero se encuentra en su oficina, el día después de la “toma de práctica”. Desde las alturas, observa la actividad en el puerto: puede ver cómo las grúas cargan containers en los camiones. La imagen motiva un pensamiento sencillo: “‘Este país funciona’, pensó Fernando mientras calzaba sus zapatos” (177). La brevedad de la frase, apenas una reflexión, esconde sin embargo una afirmación significativa. La actividad visible en el puerto implica que el flujo marítimo-comercial está garantizado; de manera similar, los flujos financiero o automovilístico tampoco se detienen.¹⁵³ A pesar de las acechanzas del afuera –ese “fondo de terror” que subyace a las acciones del relato–, el hecho de que la producción y la circulación no se interrumpan constituye, para la perspectiva del personaje, el reaseguro de que su modo de vida no ha sufrido modificaciones.

¹⁵³ El paralelismo entre flujo automotor y flujo financiero está sugerido en ciertos aportes bibliográficos. Por caso, luego de señalar la primacía de los flujos sobre los lugares en el urbanismo contemporáneo, Mongin agrega: “Pero esta influencia de la circulación también es monetaria, consagra el dinero como intercambiador y mediador, prefigura la circulación contemporánea, la que ya no tiene límites espaciales, con la apertura de los mercados financieros que singulariza la tercera mundialización” (2006: 96). En un sentido similar, Juan Molina y Vedia se sirve de un lenguaje metafórico para establecer la continuidad entre circulación de activos y de automóviles: “Los ‘territorios financieros’ tienen sus hiperautopistas informáticas, provistas de la mágica velocidad de lo instantáneo. El tiempo ‘real’ es hoy un conglomerado de tiempos entrecruzados, superpuestos, contaminándose unos a otros, fugaces, inaferrables” (1999: 14).

Los pliegues de la ciudad dual: entre el shopping y el fango

En un texto escrito cuando se publicó en 1998 la novela,¹⁵⁴ Daniel Link sostiene que “*Vivir afuera* quiere ser tan definitiva como *Respiración artificial*”, pero la ocurrencia no es enteramente suya sino que está vinculada con algo que el propio Fogwill le ha sugerido:

Si *Respiración artificial* fue leída como la novela de su década, no fue tanto por su capacidad para explicar la realidad sino porque la máquina paranoica que ponía en marcha servía como espejo de un estado de la imaginación (o de la conciencia). ¿Podrá alcanzar *Vivir afuera*, se pregunta hoy Fogwill, ese mismo estatuto privilegiado: la novela de una década? (Link 2006: 187).

Más allá del carácter ambiguo de la categoría *novela de una década*,¹⁵⁵ lo que resulta interesante señalar es que, en el caso de *Vivir afuera*, la vocación de constituirse en el libro que dé con la clave de una época –los años noventa en Argentina–,¹⁵⁶ que capture la esencia de un tiempo histórico en el preciso momento de su desenvolvimiento –porque la novela es escrita *antes* de que se termine, cronológicamente, la década–, esa vocación está en el origen de la escritura. La forma de dar cauce a un programa que se asume ambicioso es trabajar, en palabras de Link, “con una cierta idea de totalidad”, y esto significa no solamente que *Vivir afuera* dote de mayor unidad al corpus de Fogwill mediante la recurrencia de ciertos temas y

¹⁵⁴ El artículo, que lleva por título “Seis personajes en busca de autor”, fue publicado en el *suplemento Radar libros* del diario *Página/12* en el mes de octubre de 1999, y luego fue recogido en *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes* (2006). Citamos según esta edición.

¹⁵⁵ El propio Fogwill se vuelve a hacer eco del asunto en una entrevista de Martín Kohan (2006). Asimismo, Alexis Candia Cáceres (2015) insiste en otorgar el título de “novela de la década” a *Vivir afuera*, apoyándose, entre otros motivos, en el Premio Nacional de Literatura que Fogwill obtuvo en 2004 por la novela.

¹⁵⁶ En un sentido similar, Carolina Grenoville sostiene que *Vivir afuera* captura cierto aire de época –la década del noventa– vinculado con la “conformación de un nuevo tipo de sociabilidad contradictoria y heterogénea” (2014: 74) en que los sectores menos favorecidos y los más acomodados se ven igualados por su entrega al frenesí del consumo.

personajes, sino que además procure ordenar el texto social de una época: “*Vivir afuera* quiere decirlo todo y ése es su mayor impulso heroico” (Link 2006: 186).¹⁵⁷

En línea con la interpretación del impulso totalizador que caracterizaría a esta novela, proponemos leerla como la ficción que marca el punto culminante del recorrido de transformaciones urbanas que venimos trazando. La decisión de analizarla como el eslabón final de una cadena se debe no solo a que el presente de la acción novelesca sea 1996 –en tanto las dos novelas anteriores tenían lugar en los setenta y ochenta, por lo que *Vivir afuera* podría ser pensada como su novela más “contemporánea”– sino fundamentalmente porque alude a fenómenos histórico-políticos, entre los que se incluyen las transformaciones urbanas, cuyo desarrollo se consuma –en el sentido de que cobra su figura definitiva– en esta novela. Como se dijo al comienzo del capítulo, alterando la cronología de la publicación de las obras, proponemos ubicar a *Vivir afuera* en el cierre de este recorrido textual.

La novela narra el cruce de un territorio a otro: de Florencio Varela al shopping Alto Palermo, de un puesto caminero en la noche oscura de zona Sur a las luces de los bares caros de avenida Libertador. La de *Vivir afuera* es la ciudad que, en cierto sentido, ha ido al encuentro de su destino *latinoamericano*:¹⁵⁸ si Buenos Aires se pensó a sí misma en relación con una discursividad que la emparentaba a Europa y, en consecuencia, su desarrollo urbano tomó prestadas características propias del modelo adoptado –como la inclusión social y la homogeneización, dos rasgos que definieron un perfil duradero para la ciudad–, sobre el último cuarto del siglo XX la capital argentina comenzó a revelarse cada vez más próxima a

¹⁵⁷ Gabriel Giorgi lo plantea en términos similares: “La novela de Fogwill lleva adelante una jugada ambiciosa en el contexto de la narrativa argentina en la década de los noventa: una novela realista que reivindica, al mismo tiempo que problematiza y pone en cuestión, la capacidad de la literatura para capturar y volver inteligible un momento histórico, y un nuevo ‘estado’ social” (2009: 21).

¹⁵⁸ Para una definición del concepto modernización latinoamericana desde la óptica del urbanismo, véase especialmente Silvestri y Gorelik (2005: 472).

la modalidad de “ciudades superpuestas” que constituyó la matriz de urbanización en el resto de América Latina.¹⁵⁹

De manera congruente, la Buenos Aires de *Vivir afuera* también va al encuentro de su destino –podríamos decir– *metropolitano*. Porque si el “sistema dual” (Gorelik 2016) sobre el que se constituyó la entidad cultural llamada Buenos Aires se dividía en dos polos representados, de un lado, por el centro y, del otro, por la villa miseria, lo que oculta ese sistema es la inmensa periferia que se conformó por fuera de los bordes de la avenida General Paz, desde que esta fue fijada como límite jurisdiccional de la capital.¹⁶⁰ Si la ciudad de los negocios privatiza el espacio público, generando islas de modernización, y, simultáneamente, se desinteresa de las políticas expansivas, provocando que vastos sectores de la sociedad sean arrojados a un proceso de pauperización creciente, entonces los recorridos urbanos que narra *Vivir afuera* ponen al descubierto esa naturaleza dual.

La novela explora el punto donde se reúnen los brillos de Palermo y las tinieblas de zona Sur, ya que estos dos ámbitos son el anverso y el reverso de una misma hoja de papel, o, para decirlo con Deleuze, los dos lados de un pliegue: “La «duplicidad» del pliegue se reproduce necesariamente en los dos lados que él distingue, pero que al distinguirlos los relaciona entre sí: escisión en la que cada término relanza el otro, tensión en la que cada pliegue está tensado en el otro” (1989: 45). Una de las formas del pliegue barroco es la técnica

¹⁵⁹ Esta diferencia, señalada por Silvestri y Gorelik, debe ser entendida tanto en el plano de las políticas públicas como de las representaciones sociales, entre las que se destaca “la notoria tendencia general de una sociedad que hizo del ascenso social un mito ligante” (1990: 24). Este mito funcionó por mucho tiempo en el imaginario de los distintos poderes municipales y, por ende, en el diseño de las políticas de urbanización, aun cuando, desde luego, estas se conjugaran con la especulación inmobiliaria.

¹⁶⁰ Este tipo de distribución física de la desigualdad es una de las marcas de la ciudad en la época de la globalización: “Los resultados de esta creciente polarización en la distribución de la riqueza y el poder están indeleblemente grabados en las formas espaciales de nuestras ciudades, en las que se van condensando progresivamente fragmentos fortificados, comunidades cercadas y espacio públicos privatizados bajo una vigilancia constante” (Harvey 2014: 36).

pictórica del claroscuro, que se funda en la inseparabilidad de lo claro y lo oscuro.¹⁶¹ El claroscuro conlleva la desaparición de los contornos, aunque no la indiferenciación de los dos lados del pliegue.¹⁶²

Precisamente, simultaneidad narrativa y conjunción espacial constituyen, para Gabriel Giorgi, dos elementos destacables de *Vivir afuera*. Según el crítico, la novela formula una apuesta singular desde el momento en que, en un contexto que se caracterizaría por su condición posnacional, diaspórica y globalizadora, “afirma la posibilidad de algo así como un *topos*, una territorialidad, y una localización en la que efectivamente se cruzan personajes ‘flotantes’ o ‘suelos’ en el mapa de lo social; un espacio o un perímetro que conjuga las trayectorias heterogéneas, singulares, de personajes muy diversos” (Giorgi 2009: 21).¹⁶³ La novela se constituye como un relato simultáneo en el que seis personajes comparten no solamente un lapso temporal de once horas sino también trayectorias espaciales que se van entrelazando. Giorgi sostiene que el agente que permite hilvanar las distintas historias es el personaje de Mariana, la portadora del virus del SIDA (“la pudrición total”). En ese sentido, su interpretación está en línea con la que realiza Judith Filc, para quien Mariana “constituye el elemento de articulación entre las vidas de los tres hombres” (2003: 192), ya que es la

¹⁶¹ Recordemos que cuando en *El pliegue* Deleuze explora el pensamiento de Leibniz encuentra allí un concepto de claridad distinto al cartesiano: “Al contrario que Descartes, Leibniz parte de lo oscuro; pues lo claro sale de lo oscuro por un proceso genético. Por otra parte, lo claro está inmerso en lo oscuro, y no cesa de estar inmerso en ello: es claroscuro por naturaleza, es desarrollo de lo oscuro, es *más o menos* claro tal como lo revela lo sensible” (1989: 117).

¹⁶² Fermín Rodríguez explora este claroscuro desde una óptica ligeramente distinta, aunque no contrapuesta, a la que estamos proponiendo: “La novela narra la formación de una comunidad provisoria y contingente que, en su deriva nocturna de animal vivo por una Buenos Aires descentrada, echa alguna que otra lucidez sobre la oscuridad de los procesos económicos” (2016: 30).

¹⁶³ Giorgi lo piensa también en el marco de una dialéctica entre global y local: “Esa es, me parece, una de las operaciones claves de la novela de Fogwill: la de postular una territorialidad a la vez “posnacional” —un ‘afuera’, una exterioridad— y común; la de afirmar que el territorio (más que la cultura o la identidad, que fueron los gestos más evidentes de la década de los noventa) funciona como condición de posibilidad de una comunidad o una imaginación colectiva. ‘Lo común se localiza’: contra el impulso diaspórico, transnacionalizador y globalizante que se potencia en los años noventa, *Vivir afuera* reafirma el territorio, el lugar, la localidad como condición para imaginar lo común” (Giorgi 2009: 21-22).

única de las tres protagonistas femeninas que se vincula con el Pichi, Wolff y Saúl. Para Carolina Grenoville (2014), que también analiza los desplazamientos de los personajes por la superficie de una ciudad que ha perdido sus contornos, los personajes se definen tanto por su extracción social como por su procedencia geográfica. Desde la perspectiva de la autora, los dos agentes que conectan los diversos espacios a partir de sus recorridos son Wolff y Mariana, debido a que son los que atraviesan la frontera entre la capital y el conurbano. Pero esta función textual que permite enhebrar las trayectorias de los demás personajes también tiene, según Grenoville, una razón semántica: “Son también los *personajes actuales* por antonomasia, sujetos esculpidos por los atributos emblemáticos de la época: la razón cínica y el afán por el consumo. El viajero y el consumidor, entonces, convergen en estos dos personajes para delinear el nuevo mapa cultural” (2014: 77-78).

Tomemos, en primer lugar, el motivo del viaje, puntualmente el desplazamiento desde los márgenes hacia el centro. El conurbano está asociado, desde el comienzo de la novela, con el submundo de la delincuencia, los negocios espurios, la corrupción de las fuerzas de seguridad, el narcotráfico. El hecho de que las primeras escenas de *Vivir afuera* transcurran durante la madrugada le añade un componente sombrío a lo que ya de por sí tiene lugar en el vasto espacio de los suburbios: la periferia de Buenos Aires se afirma en su condición de territorio fronterizo (Filc 2003), una *terra incognita* cuya complejidad porosa remite no solamente a cuestiones físicas sino también simbólicas. En la novela, la dimensión referencial es inescindible de la simbólica: con decir “Avenida del Libertador” o “Florencio Varela” se alude a lugares concretos, existentes, y a la vez a una urdimbre de sentidos que es colectiva y social. De ese modo, la ciudad es también el conjunto de relatos con los que se la nombra, como se verifica en lo que dice Mariana: “yo soy una chica humilde de Florencio Varela, del lado bueno del ferrocarril, pero igual, de Varela: el fango” (348).

Aquí se produce un diálogo intertextual con la canción popular del arrabal que, a su vez, entra en conversación intratextual con la poesía del personaje que es portador de VIH. La resonancia del tango “Flor de fango”,¹⁶⁴ que cuenta la historia de una mujer entregada desde su juventud a la “mala vida”, conecta este fragmento con un imaginario del arrabal también presente en el texto escrito por Fox, el poeta seropositivo, quien se autofigura por medio de esta imagen: “yo un libro roto, recogido del fango de una vereda rota del barrio de Almagro” (288). En el escrito de Fox, Almagro es barrio *de fango* y barrio *de tango*, costureras y pensiones. Se configura la marginalidad a través del diálogo con los márgenes barrocos de la literatura y con una retórica que está por fuera de toda intención de romantizar lo periférico. Sin ir más lejos, cuando Susi fantasea con pasar una temporada en Mar del Plata, contrapone el aroma de mar y sábanas limpias con los olores de Varela: “¿No te das cuenta cuando vas para Buenos Aires o cuando andás por San Isidro que el olor es distinto?” (163).¹⁶⁵

¹⁶⁴ Con letra de Pascual Contursi, la canción toma su título de la novela de Vargas Vila y fue grabada por Gardel en 1919: “También fue cantada en escena por la actriz María Luisa Notar, en la comedia El cabaret Montmartre de Alberto Novión: tanto los dramaturgos como los empresarios habían advertido la popularidad de las escenas de cabarets donde se cantaban tangos. Aun el exquisito Leopoldo Lugones se dignó reparar en el éxito de ‘Flor de fango’ y mencionó al tango y su autor en un cuarteto que escribió en esa época” (Collier 2003: 60). La imagen de una flor nacida en el barro –tradicionalmente, el lirio, pero también el loto de Oriente– ha servido como metáfora en la cultura argentina para la representación de ciertos personajes femeninos no solamente en el tango sino también en el cine, como sucede en *Deshonra* (1952), película de Daniel Tinayre cuya protagonista, llamada sugestivamente Flora, escapa de la prisión donde ha sido confinada de manera injusta y desciende a las alcantarillas para eludir la persecución policial, en una escena inspirada en *El tercer hombre* según apunta Aguilar (2007). Finalmente, su rostro blanco emerge de la negrura cuando consigue volver a la superficie de la calle: “Ésta es una de las ideas centrales de las historias que el cine argentino ofrecía sobre la delincuencia femenina: el contraste entre una naturaleza pura y un ambiente degradante. La imagen aparece en forma de metáfora en *La ley que olvidaron*, un film de José A. Ferreyra de 1938 y *Dos Basuras*, presentada por Kurt Land en 1958. Una flor blanca –representación de la pureza femenina– flota en el fango de los residuos cloacales –representación de la corrupción delictiva– y enseña que la suciedad que envuelve a las mujeres delincuentes contrasta con su verdadera esencia” (Di Corleto 2012: s/p).

¹⁶⁵ En ese sentido, coincidimos con Max Gurian en señalar que la marginalidad de ciertos personajes de la novela “no pretende representar la heterogeneidad de las subculturas, ni las voces acalladas de lumpenes provincianos y desclasados profesionales, sino que se impone como requisito epistemológico: la exterioridad como condición de posibilidad de todo pensar” (2007: s/p).

Desde otro lado, se puede evaluar la figuración de los márgenes también en relación con la alta literatura. Además del tango, el barro de la zona metropolitana vincula *Vivir afuera* con la imaginería borgeana del Sur. En cierta medida, Fogwill hizo del trabajo intertextual con la obra de Borges una de las marcas de su escritura.¹⁶⁶ Si en “Help a él”, como señala Max Gurian, “el pudor borgeano se transforma en pornografía –índice de despersonalización–; el anagrama en fluctuación sexual; lo visual se hace táctil” (2007: s/p),¹⁶⁷ un mecanismo semejante es identificable en *Vivir afuera*, pero esta vez en relación con otros textos del corpus borgeano. La zona sur por la que circulan los personajes de la novela de Fogwill es también un territorio mitológico que Borges construyó minuciosamente desde su primer poemario hasta *Los conjurados*, pasando por el cuento “El Sur”, que constituye la condensación de los múltiples sentidos que adquiere en su obra el espacio de las orillas. Como ya dijimos en el capítulo 2 en nuestra lectura de *La mendiga* de Aira, las “orillas” borgeanas son un territorio construido e inventado por la mirada del escritor. Se puede afirmar, ciertamente, que el sur es para Borges “algo más que un punto geográfico” (Pellicer 2004: 210).¹⁶⁸ Entonces, si “Help a él” *literalizaba* y llevada al paroxismo aquello que en el texto de Borges quedaba apenas sugerido,¹⁶⁹ *Vivir afuera* toma la barbarie

¹⁶⁶ Esa marca es reconocida por el autor incluso en tono jocoso cuando se le pregunta si “Help a él” constituye una toma de posición contra la estética borgeana y si, en ese sentido, significa más un enfrentamiento que una burla: “No es más grave que si se tratara de la estética de Bioy o de Asís. Como enfrentamiento u ofensa es igual de grave. Por ahí puede ser un desafío más grande, y yo prefiero los grandes desafíos. Si voy a un tiroteo, trato de tirarle al comisario, no le voy a tirar a un vigilante” (Fogwill 2010: 286).

¹⁶⁷ El propio Fogwill en una entrevista se refiere en estos términos al objeto del cuento: “Transformar todo lo que en Borges es visual, en táctil. Por ‘visual’ entiendo, filosóficamente, una ontología de la presencia” (2010: 287).

¹⁶⁸ El Sur es uno de los territorios principales de la obra de Borges: “El Sur en Borges no es sólo uno de los cuatro puntos cardinales, es el territorio privilegiado para la elaboración de una mitología personal a la que siempre vuelve. En la brújula borgiana es el símbolo de la nacionalidad, del criollismo argentino; también es el espacio de esa ‘pobre mitología’ del coraje que puebla los suburbios de duelos a cuchillo y muertes violentas, y el de una Buenos Aires ya inexistente. Asimismo, simboliza el ‘destino sudamericano’ de sus ilustres antepasados, un tiempo heroico irremisiblemente perdido” (Pellicer 2004: 207).

¹⁶⁹ Ya se ha señalado que el contenido de las cartas escritas por Beatriz Viterbo en “El aleph” se torna explícito en la versión de Fogwill: “En este relato, además, se repondría el contenido de las cartas obscenas que Beatriz

mitológica del sur, es decir, el sur mítico de los cuchilleros y del culto al coraje, y lo convierte en el sur del delito organizado, las mafias policiales, la proliferación de delatores y la pobreza material.

Luego de hacer un pacto con la policía para convertirse en informante –le piden que brinde precisiones sobre las actividades del Pichi–, Mariana se sube al colectivo en Florencio Varela y viaja hasta Constitución. En el camino, el chofer del ómnibus le cuenta historias sobre los asaltos en la autopista Buenos Aires-La Plata: “desde los puentes elevados tiraban bulones para romper el parabrisas de los ómnibus y cuando el chofer se detenía para sacar las astillas y pedir auxilio a bocinazos le entraban por el parabrisas y se robaban todo” (75). A medida que avanza en su relato, la violencia de los hechos referidos crece:

después contó que ponían alambres de púa disimulados entre ramas, en las zonas de los pozos, y que cuando el ómnibus pinchaba una goma lo rodeaban, lo prendían fuego y a los pasajeros, a medida que iban saliendo, los desnudaban en la banquina y les robaban hasta la ropa. A veces violaban a las mujeres (76).

Estas palabras, en boca del chofer de colectivo, dan cuenta de una determinada ideología acerca la periferia urbana. Las imágenes seleccionadas por el relato (bulones que rompen parabrisas, alambres de púa, incendios de colectivos, robos y violaciones) hablan de un arrabal delictivo, brutal y oscuro, en el que la propia oscuridad constituye un elemento necesario para la perpetuación de la criminalidad. Reparemos también en que poco antes, desde el Peugeot 505 en el que Wolff y los demás exalumnos del Liceo regresan a la capital, la percepción del peligro que se tiene en las inmediaciones de la autopista es la misma y la

Viterbo le escribe a Carlos Argentino Daneri, antagonista del personaje Borges en la literatura y en el amor; cartas que Borges distingue en la vertiginosa versión del Aleph de la casa de la calle Garay, sin comentarlas” (Mancini 2017: 122).

imagen de los suburbios no resulta menos amenazante: “Esas casuchas están un poco iluminadas por el reflejo de las luces de la ciudad contra las nubes bajas y otro poco por lo que debo recordar de esta zona” (37). Un helicóptero sobrevuela la zona para supervisar los trabajos de erradicación de villas; más adelante, otro operativo está llevándose a cabo a la luz de los reflectores, esta vez no provenientes de un helicóptero sino de los asistentes de cámara de un canal de televisión. El texto de la novela sigue aquí el fluir de consciencia de Wolff en el preciso momento en que está pensando en la continuidad de ciertos procesos, o lo que podríamos denominar la sobrevida del Proceso:

Trataba de recordar y en su memoria se confundían distintas imágenes nocturnas e invernales: el año sesenta y ocho, el año setenta y tres, el setenta y siete, el ochenta y cinco: siempre hubo épocas disponibles para situar estas apariencias de patetismo nocturno e invernal. Razonablemente podía calcular que nunca había asistido a escenas como éstas: latinoamericanizadas, televisadas, supervisadas desde el cielo. Pero sentía que sí, que ya lo había visto y que quizás estuviese escrito en alguna parte y que podría encontrarlo si valiera la pena revisar sus papeles (55).

Esta memoria hecha de un tiempo discontinuo señala un fondo de horror común a diferentes épocas que, por incluir escenas similares, se confunden en el recuerdo del personaje. La escena completa se sostiene sobre el manejo de las tonalidades, que prepara la atmósfera para la reflexión de Wolff. En efecto, el texto muestra plásticamente el juego de luces y sombras que se produce durante el operativo de erradicación en las villas que ya mencionamos. Por la iluminación del reflector, los árboles de pronto recobran su verdor en plena madrugada, “convirtiéndose en imágenes diurnas”, al tiempo que la ciudad vira a los colores blancos y grises. Precisamente, el claroscuro de estas escenas *latinoamericanizadas*, televisadas desde una perspectiva cenital, arroja un haz de luz sobre el tipo de ciudad que *Vivir afuera* construye, al igual que esta otra imagen que se compone en la mente del

personaje: “Se asombraba por la cantidad de autos que corrían a esa hora por la avenida Libertador. Pensaba: tengo un agujero de veinte años en la memoria, lleno de imágenes de autos que corren sobre la avenida Libertador mojada” (64-65). Se trata, en definitiva, de una ciudad en la que convergen, de un lado, la sensualidad estética que emana de los faroles de los autos cuando refulgen sobre la avenida y, del otro, la violencia estridente de los reflectores que se proyectan sobre lo que se prefiere ocultar o, llegado el caso, erradicar.

Los trayectos de Wolff y Mariana diseñan dos modos de ligar el centro con la periferia y representan, asimismo, dos maneras de entrar a Buenos Aires. Por caso, Mariana dice ser oriunda de Retiro, barrio en el que vivió hasta que su familia decidió mudarse a Florencio Varela. Allí, vive con una amiga, “pero frente a la ruta de modo que viviendo con la amiga y enfrente mismo de la ruta tenía la sensación de estar más cerca de todo” (99). Sin embargo, estos personajes actúan como agentes que enlazan los territorios no solamente por sus desplazamientos físicos sino también porque actúan a modo de traductores culturales. De hecho, la exterioridad no puede ser interpelada si no es a través del lenguaje, tal como lo formula Fermín Rodríguez: “Porque además de un espacio social y político, el afuera es un espacio verbal y narrativo que, bajo la forma del discurso indirecto libre, saca la lengua de los personajes del campo de la enunciación personal para darla vuelta como un guante” (2016: 35). La novela postula la existencia de dos códigos diferentes que requieren de un ejercicio de traducción: una lengua de la provincia, otra de la capital. Llevada por la conversación acerca de libros –Wolff le habla de Emilio Milia, que escribe libros “más o menos”, “cualunques”–,¹⁷⁰ Mariana le confiesa que está por comprarse *American Psycho* y

¹⁷⁰ La confrontación con Piglia aparece aquí de manera abierta y maliciosa, al punto tal de que no dista demasiado de algunas declaraciones que realizó Fogwill en entrevistas acerca del autor de *Respiración artificial*; véase, por ejemplo, Fogwill (2010: 331-332).

luego le cuenta que tiene un amigo escritor, un tal Zunino, que en verdad trabaja de “zorroris”. Wolff desconoce el sentido de la expresión, por lo que ella debe actuar de traductora: “Claro. En la Capital no existen. Pero en provincia los zorros son inspectores de tránsito que vigilan los estacionamientos y los escapes” (136). A continuación, pasan a hablar de la pareja que está sentada en una mesa cercana del bar; Wolff opina que están drogados, por eso cuando Mariana inquiriere acerca de si es ácido, él responde que le parece “pasta”: “Hablás como un pendejo... En provincia ya nadie más les dice ‘pasta’ a las pastillas... Les dicen ‘Pepes’. ¡Vos hablás como un pendejo de Capital...!” (138).

Una atención similar por el uso de la lengua se manifiesta en Saúl pero como reflejo de un cierto malestar. Le irrita que su mujer diga “negocio” en lugar de “local” o “shopping”, sobre todo porque el negocio de ropa Guess en el que ella trabaja ocupa, precisamente, un local en el shopping. Pero además le perturba la pronunciación que Diana le imprime a la *ce* de “negocio” porque sigue la moda de un estrato social alto al que pertenecen, en palabras de Saúl, “chicas frívolas adineradas” (93) que ya constituyen un estereotipo representado en las telenovelas del momento.

Cuando la pareja está en camino hacia el hospital Fernández, aparece por primera vez la imagen –en este caso, distante– del shopping:¹⁷¹

¹⁷¹ Para Silvestri y Gorelik el shopping constituye, a diferencia de las utopías de la modernidad, la utopía de un orden para pocos: “un pedazo de ciudad en el que en el medio del caos y la decadencia todo funcione bien, en el que uno pueda obtener todo lo que necesita, desde cultura a vaqueros, desde diversión a seguridad” (1990: 25). La peculiaridad de Buenos Aires, a diferencia de la matriz norteamericana en que los malls se instalan en suburbios semirurales, es que aquí el shopping desembarca en pleno centro de la ciudad. Por ese motivo, Gorelik sostiene que “el shopping es un pedazo de *no ciudad* dentro de la ciudad: el shopping vuelve caducas funciones del espacio público de la ciudad que ya no se reproducen en otra parte. (...) el shopping se ofrece como alternativa a la complejidad que queda fuera de sus puertas, inmediatamente homologada al caos y la inseguridad” (1994: 17). En esta misma línea, Beatriz Sarlo propone la imagen de “cápsula espacial” para definir por analogía el shopping-center, que no sería otra cosa que “un simulacro de ciudad de servicios en miniatura donde todos los extremos de lo urbano han sido liquidados” (1994: 14), porque, efectivamente, han sido neutralizados los ruidos, el vértigo visual, los olores, la inseguridad y otros elementos que componen la experiencia de la intemperie urbana. El shopping es para la autora también “barco factoría” (1994: 18) y “refugio antiatómico” (1994: 23). Cuando retoma el análisis semiótico del shopping en *La ciudad vista*, Sarlo

Desde esa esquina, a unos quinientos metros, se divisaba parte del frente del shopping. Los decoradores lo habían cubierto de una malla de cables con pequeñas lucecitas halógenas que daban un efecto de tul, mezcla de envoltorio de fantasía de regalos de Navidad y de lámpara kitsch de mesa de noche de dormitorio de clase media. (...) La forma del shopping, por la decoración y su contraste con la niebla que envolvía los últimos pisos de las torres de departamentos, *se destacaba exponiendo mejor que nunca su carácter monstruoso* (237-238; las cursivas son nuestras).

El edificio se revela monstruoso para la mirada de Saúl, que siente que la mole del centro de compras ha sido erigida *en su contra*. ¿Cómo se explica ese sentimiento perturbador? Poco antes Diana le ha comunicado que sus amigos opinan de él que piensa “como un tipo de los años sesenta” (231). La mirada de Saúl, podríamos decir, está educada en otra época y conserva de aquel momento una determinada concepción del espacio público contra la cual el shopping atenta. De ahí que su mera existencia constituya una amenaza –si bien se trata de una amenaza de índole abstracta– para el médico infectólogo. En relación con esta visión del edificio monstruoso, los textos críticos sobre *Vivir afuera* –en particular, Grenoville (2014) y Rodríguez (2016)– han destacado la escena hacia el final del texto en que los cuatro personajes van al shopping; en efecto, es sintomático que, en cuanto destino final, la peripecia de Wolff, Saúl, Mariana y Cecilia culmine dentro del edificio emblema de la ciudad de los negocios, adonde presumiblemente irán a “reventarse la guita” (390).

La incursión de los cuatro personajes en el shopping tiene la peculiaridad de ser narrada desde el punto de vista de los empleados a cargo de la vigilancia, que mediante las cámaras de seguridad pueden seguir los movimientos de la clientela en la pantalla de

añade aún otra imagen: “A diferencia de la calle y de los llamados centros comerciales al aire libre, sobre los cuales no hay control de la puesta en escena ni del diseño, en el *shopping* nada es casual. Los visitantes se desplazan en una atmósfera artificial como los peces domésticos en sus recipientes oxigenados, decorados con plantas marinas” (2009: 19).

control.¹⁷² Esta perspectiva brinda, por ejemplo, informaciones sobre la apariencia física de los personajes que hasta ese momento eran desconocidas; pero lo relevante es que el dispositivo de la novela se presente, desde el momento en que entran al centro comercial, como si fuera una cámara de vigilancia. Se puede conjeturar que no hay mejor manera de narrar un paseo de compras por el Alto Palermo que asumiendo el punto de vista de los sistemas de vigilancia. Aun así, ¿qué expresan acerca de la ciudad estos ambientes hipercontrolados? Sarlo (2009) sostiene que hay una conexión íntima entre shopping y miedo de la ciudad que se puede hacer extensiva al fenómeno de los *countries* —el tipo de desarrollo inmobiliario en el que tenían su casa los protagonistas de *Nuestro modo de vida*. El éxodo de ciertos sectores de la población hacia barrios cerrados en la periferia que garantizan la posibilidad de una vida bajo control, simulacros de aldeas de las que el peligro ha sido desterrado, también tienen que ver con el temor a la ciudad.¹⁷³ Entre los elementos en común que existen entre el barrio cerrado y el shopping sin duda hay que destacar los sistemas de vigilancia, que brindan una sensación de cuidado sin la cual esos espacios no serían pensables.

Pero el punto de vista narrativo en ese pasaje final de *Vivir afuera* no acentúa únicamente el factor de control y vigilancia implícito en la dinámica de circulación por el interior de un shopping, sino que además exhibe una comprensión económica del fenómeno.

¹⁷² Para Fermín Rodríguez este punto de vista indica que en las últimas páginas de *Vivir afuera* “el que narra es el estado neoliberal, difundiéndose a través de la mirada de agentes de la SIDE, espías informáticos y cámaras de seguridad” (2016: 32).

¹⁷³ Para Sarlo, “[l]as cualidades del *shopping* son las que necesita quien vive temeroso en la ciudad” (2009: 23). En su lectura de *Vivir afuera*, Grenoville analiza el espacio del shopping en cuanto recinto regulado, ordenado y seguro que le da la espalda a eso otro que es la ciudad, donde triunfa la inseguridad y la fragmentación social: “La eficiencia, uniformidad y seguridad propias de este sitio, que parece siempre funcionar de acuerdo con los ordenamientos que regulan su superficie, se constituyen en la prueba palpable del triunfo del orden del mercado por sobre el del Estado” (2014: 84).

Cuando uno de los vigilantes toma la palabra, dice que el funcionamiento del centro comercial depende del flujo, ya sea de personas, ya de operaciones comerciales:

Lo más estable es el flujo: flujo bruto de gente y flujo neto de operaciones, corren siempre parejo y si ves algo raro es porque es miércoles y cuesta menos la entrada. Aumenta el flujo y de siete de la tarde a once de la noche se hace todo flujo neto porque, claro, si entraron a la hora del cine, todos terminan pagando aunque sea el valor de la entrada. Si querés una imagen más gráfica, pedí que te lleven a conocer la consola (381-382).

El mecanismo entero se sostiene sobre un oxímoron: la *estabilidad del flujo*. Con esta escena final pareciera que la novela se cierra con una nota que recuerda la sentencia de Sze Tsung Leong sobre la cultura contemporánea: “Al final, nos quedará poca cosa más que hacer que ir de compras” (cit. en Jameson 104).

Si el proyecto de renovación urbana de Domingo Laura tenía como premisa la facilitación del flujo y la circulación, uno de cuyos efectos era la eliminación de una práctica urbana caracterizada por las fricciones y los roces, y prometía que la nueva experiencia de la ciudad iba a ser provechosa para la población en su conjunto, las novelas de Fogwill terminan por señalar que esa utopía de la planificación tecnocrática no solamente actuaba sobre una omisión –la demolición de lo antiguo, la erradicación de los obstáculos, la presencia invariable de los barrios pobres al costado de las autopistas nuevas– sino que, en la práctica, acabó por acentuar la segregación. Sin embargo, el punto de vista que adopta Fogwill en esta trilogía novelística no tiene que ver ni con la nostalgia por lo derruido ni con la denuncia de la injusticia; en ese sentido, la escritura de la ciudad que realiza el autor no busca oponerse a los saberes del urbanista y el ingeniero, “para quienes la experiencia urbana debe cartografiarse, disciplinarse y controlarse” (Mongin 2006: 37). No construye un contradiscurso, pero no porque se pliegue a esos saberes de dominación –no podría hacerlo–

sino más bien porque exhibe, con mirada distante, los efectos materiales de aquella planificación.

En el texto “Semiología y urbanismo” que fue comentado en el capítulo introductorio, Barthes recuerda que Victor Hugo dice en *Nuestra señora de París* que *este* –el libro– matará a *aquel* –el monumento, es decir, la catedral–, instalando así la idea de una cierta rivalidad entre dos tipos de escritura de la ciudad: la que se escribe por medio de la piedra (o el hormigón y el acero, diríamos luego) y la que se escribe sobre el papel. De esa rivalidad está hecha también la trilogía de Fogwill que hemos analizado en los dos capítulos de esta segunda parte.

TERCERA PARTE

Imaginario de las ruinas: las ciudades textuales del futuro en Sergio Chejfec y D. G. Helder

Capítulo V

Entre lo conjetural y las ruinas: *El aire* y la ciudad (inter)textual

En una entrevista realizada por Mariano Siskind en 2005, Sergio Chejfec reconoce la perplejidad –e incluso el malestar– que le generó saber que se le había asignado, en ciertas lecturas críticas, un valor de pronóstico a su novela *El aire*: “Me resultaba sumamente incómodo porque mi intención era hacer algo que escapara de la trampa referencial. Yo no quería escribir una novela realista” (Chejfec cit. en Siskind 2005: 45). Para entender por qué el escritor manifiesta su descontento mediante la elección de esas categorías (“trampa referencial”, “novela realista”) es necesario subrayar lo que él mismo dice en esa entrevista con respecto a cómo entiende que la literatura puede dar cuenta de un determinado contenido social:

Lo social y lo político en mi literatura supone la construcción de un objeto diferenciado, independiente de la vida corriente, pero no tan independiente como para que se desintegre toda relación. Una construcción *suficientemente autónoma* como para que no sea una referencia directa, transparente a lo social, sino más bien una connotación o una metáfora. Me interesa una literatura que no quiere hablar necesariamente del mundo social sino del *significado del mundo social*, a través de una conciencia particular, y no la representación de un significado histórico objetivo (Chejfec cit. en Siskind 2005: 40; las cursivas son nuestras).

Lo que se pone de relieve, a la luz de este fragmento, es que cuando Chejfec cuestiona las interpretaciones de *El aire* en clave anticipatoria, el objeto de su crítica apunta contra aquellas lecturas que obliteran el carácter metafórico de la construcción ficcional; por el

contrario, comprenden la novela en términos de transparencia entre el orden de la ficción y el de lo real. En esta línea y como el valor de pronóstico presupone un vínculo mimético entre la literatura y lo real, la novela no hablaría de otra cosa que de la crisis económica y la correspondiente desintegración del tejido urbano de Buenos Aires, aun cuando esa crisis todavía no se hubiese manifestado en toda su dimensión al momento de ser escrita y publicada la novela.¹⁷⁴ Si bien el comentario de Chejfec está motivado por lo que se dijo de *El aire*, el contenido crítico de su intervención desborda esa instancia en particular y puede extenderse a la comprensión de otras obras, como *Boca de lobo*.

El problema fundamental de aquella operación de lectura criticada por Chejfec no reside, sin embargo, en que contradiga las intenciones del autor, ni siquiera en que simplifique los modos de la relación entre literatura y sociedad. El nudo principal, a nuestro entender, consiste en que una lectura efectuada exclusivamente en clave premonitoria no advierte el cruce de temporalidades que está en el centro de la apuesta narrativa de *El aire*, una novela que se ocupa, incluso, de tematizar la extraña temporalidad en la que se producen los acontecimientos. Todavía más, la forma de imaginar la ciudad expresa ya no tanto el interés por dar cuenta de una realidad histórica específica, sino sobre todo la voluntad de trabajar sobre una materia deliberadamente conceptual.¹⁷⁵ No se trata de buscar en un

¹⁷⁴ Alejandra Laera (2014: 46-47) señala que fue la segunda edición de la novela en 2008 la que produjo una lectura en clave anticipatoria, a la luz de lo sucedido en 2001, mientras que Julio Ariza (2018: 68) considera que *El aire* es una novela de la poscrisis de la hiperinflación de 1989 y, en ese sentido, se corre de la idea de anticipación. Sobre esta cuestión en particular, nuestra postura se parece más a la de Guillermo Korn (2010), quien propone que la literatura no anticipa hechos de la realidad antes de que sucedan, sino que registra más temprano lo que ya está allí para ser visto. Korn trabaja sobre la relación entre literatura y crisis social y argumenta que en muchas ocasiones la literatura se anticipa en configurar sentidos acerca de lo social, sentidos que la teoría demora más en registrar. Uno de los casos que toma en consideración es *El aire*, pero también *La guerra de los gimnasios*, que muestra la emergencia de los cartoneros, y *Boomerang* de Elvio Gandolfo, que muestra el surgimiento de los shoppings.

¹⁷⁵ La crítica ha establecido el vínculo entre las ficciones de Chejfec y ciertas marcas históricas, tarea difícil puesto que las novelas tienden a desanimar una lectura en esa clave porque privilegian, en cambio, la disolución de las coordenadas témporo-espaciales. Desde distintas perspectivas, un conjunto de críticos coincide en evaluar la relación entre las ficciones de Chejfec y los efectos socioeconómicos de las políticas neoliberales en la

elemento particular de la narración el nexa con un contenido histórico reconocible –por caso, la tugurización de las azoteas en *El aire* o la proliferación de ruinas en *Boca de lobo* como la expresión alegórico-edilicia del empobrecimiento de la población durante las crisis de fines del siglo XX–, sino de captar que el relato en su conjunto funciona como un artefacto conceptual con sentido conjetural.

La ficción conjetural

La marca de lo conjetural fue señalada, en 1990, por Charlie Feiling en el epílogo de la primera edición del primer libro publicado de Chejfec, *Lenta biografía*. Feiling plantea que el carácter conjetural identificable en el plano semántico se expresa en el plano sintáctico por medio de las oraciones parentéticas (1990: 167). Por su parte, Beatriz Sarlo señala que el trabajo con la frase y la sintaxis en las primeras novelas de Chejfec revela, en el plano del sentido, una construcción hipotética:

la frase es muchas veces tentativa; toma para varios lados al mismo tiempo; admite incidentales y se interrumpe para desviarse, en una adversativa, corrigiendo lo que ya ha sido dicho para retomarlo enseguida desde otro ángulo. (...) la frase de Chejfec es sólida desde el punto de vista constructivo, y dubitativa desde el punto de vista semántico (Sarlo 2007b [1997]: 394).

El concepto de conjetura tiene prosapia borgeana,¹⁷⁶ tal como lo analiza Mariela Blanco en relación con textos como “Funes el memorioso” y “La forma de la espada”:

Argentina de fines del siglo XX; en este sentido, véanse especialmente Buttes (2012), Dove (2012), McKay (2017), Oeyen (2008, 2014), Quintana (2015), Reati (2006a, 2006b), Rodríguez (2016, 2019) y Vázquez (2008).

¹⁷⁶ Se puede encontrar el rastro de lo conjetural no solo en Borges sino también en Onetti. Sobre el párrafo inicial de *Los adioses*, dice Juan José Saer: “Y uno de los importantes hallazgos de ese relato, por no decir el principal, es justamente la distancia y la posición del narrador respecto de lo que narra. La distancia y la posición, que son literalmente espaciales, trascienden ese sentido literal y traducen la fragmentariedad del

Hablo de ‘ficciones conjeturales’ porque estas narraciones se articulan sobre procedimientos discursivos que, lejos de proponer coordenadas tempo-espaciales precisas, postulan varias posibilidades para definir sus contornos. De este modo, en los relatos de Borges se construyen mundos posibles, irrealizables en apariencia, a partir de dispositivos narrativos simulados por un ‘como si’ que hace explícito el pacto ficcional con el lector. Así, se multiplican los universos posibles en donde las acciones tienen lugar (Blanco 2015: 2).

En el caso de Chejfec, lo conjetural no se traduce tanto en la potencialidad de crear mundos ficcionales que multipliquen los planos de “realidad” en los que transcurre la narración, sino en imaginar *un* mundo posible –la Buenos Aires futura de *El aire*, el suburbio industrial de *Boca de lobo*. En lo que sí Chejfec coincide con Borges es en que la conjetura abre la pregunta por la posibilidad de conocer (Blanco 2015: 10).

Consideremos la siguiente caracterización sobre el estilo de Borges: “Un aspecto sobresaliente de su estilo es la constante manifestación de dudas, vacilaciones y correcciones. El relato puede declarar un olvido total o parcial de los hechos, lagunas que el autor es incapaz de llenar, aspectos que el narrador no recuerda y, lo que es más importante, no quiere recordar” (Barrenechea 1984 [1957]: 106). Estas palabras, que podrían describir el estilo de Chejfec –con la excepción de la reticencia a recordar mencionada al final–, pertenecen al estudio de Ana María Barrenechea sobre la irrealidad en la obra de Borges. La crítica hace hincapié en la naturaleza sintáctica del estilo de la duda y la conjetura en Borges: su prosa dubitativa se expresa verbalmente en la proliferación de aclaraciones, en el uso de adverbios

conocimiento, la esencia ambigua del acontecer al mismo tiempo que, por mostrárnoslo de lejos, a través de los signos exteriores de su comportamiento, le dan al protagonista el aire de un insecto que, con una mezcla de impudor y piedad, vemos debatirse en su agonía. También derivan de la posición del narrador, ciertos acontecimientos que podríamos llamar hipotéticos, que no suceden en el espacio-tiempo empírico del relato, sino en la imaginación un poco errática del narrador, enredado en ensoñaciones y en conjeturas” (2005: 247). Asimismo, se ha señalado la presencia de un estilo conjetural y de frases hipotéticas en la producción temprana de Saer; véase Gramuglio (2017: 44).

de duda (*quizás, acaso, tal vez*) y en las construcciones en modos subjuntivo y potencial: “Así queda tras las palabras un mundo en el que nada es certero y donde nada ofrece una base en la cual apoyarse” (Barrenechea 1984 [1957]: 107).¹⁷⁷ Barrenechea añade algo más: lo conjetural en Borges no solo se vincula con la problematicidad del conocimiento sino también con el pudor de *imponer* una determinada imaginación acerca de los hechos narrados. La conjetura, en ese sentido, tiene efectos similares a los del *understatement* británico (Sarlo 1999)¹⁷⁸ que le rehúye al estilo asertivo y al tono enfático: “lo fundamental es insinuar que cualquier aserción no es una transcripción directa de la realidad sino la versión ofrecida por un individuo y por lo tanto falible” (Barrenechea 1984 [1957]: 109).

Reconocemos múltiples marcas textuales de lo conjetural en *El aire y Boca de lobo*. En la primera, hay una proliferación de expresiones de duda (*quizás, acaso, parece/parecía, como si, a lo mejor*), el uso de guiones para introducir mediante oraciones parentéticas sentidos que modalizan y modifican lo dicho anteriormente, además de giros lingüísticos que tienden a señalar la dificultad de conocer por medio de los sentidos y de la razón: “no supo discriminar” (Chejfec 2008 [1992]: 14), “No supo distinguir” (16), “no supo qué actitud tomar” (17), “Creyó escuchar” (43), “creyó percibir” (70). En la segunda, en cambio, las cláusulas parentéticas son menos frecuentes, pero persiste el uso de expresiones de duda. Además, se agregan frases del siguiente estilo: “Más adelante hablaré de la forma como apoyaba ese pie” (Chejfec 2009 [2000]: 10). Este tipo de promesas abundan en el relato y no

¹⁷⁷ Agrega Barrenechea: “Si quisiéramos resumir en una fórmula general los múltiples valores de las construcciones parentéticas y las expresiones de la duda y de la conjetura, nos encontraríamos con la misma comprobación que hemos realizado en otros aspectos de la obra de Borges. El autor expresa con ellas juntamente la dificultad de interpretar una realidad que se escapa y el deseo de mostrar con humildad y con todo rigor lo precario de nuestro conocer. En última instancia transmite la incertidumbre y la fantasmagoría, buscando la vigilancia y la precisión” (1984 [1957]: 111).

¹⁷⁸ Para la cercanía entre el *understatement* británico y el pudor borgeano, véase especialmente Pauls (2004: 45-55). Por otra parte, Laddaga (2012) ha estudiado el parentesco de Chejfec con Borges precisamente a partir del “pudor” y la “confesión de cierta pobreza”.

tienen la función de anticipar alguna información sino, más bien, de prometer que se va a contar algo que luego no se cuenta o, si se lo hace, resulta ser un relato levemente distinto de aquello que se prometió. Las distintas modulaciones de las figuras anafóricas (“como puse” [17], “Por eso puse antes” [22], “como tengo dicho” [23, 67], “Antes puse (...); pues bien, me equivoqué” [34]) o catafóricas (“Tal vez vuelva después sobre esto” [23], “como quizás describa más adelante” [29], “como quizá después explique” [48], “Quizá más adelante lo describa” [139]) colaboran con la constitución de esa lengua que se sostiene sobre el ejercicio de la duda y también por el despliegue de estrategias deceptivas.

Retomando lo dicho por el autor en la entrevista que le realiza Siskind, se puede afirmar que *El aire y Boca de lobo* se interesan más por indagar el “significado del mundo social” que por representarlo. Desde luego que existen marcas referenciales –la pauperización que se evidencia en los modos de construcción de la vivienda, las formas precarias del intercambio–, pero las novelas se sostienen, primordialmente, sobre un ejercicio conjetural. Nuestra hipótesis es que las ciudades que se configuran en estas novelas están desrealizadas desde el momento en que establecen relaciones de filiación con textos de tradiciones diversas que, como dijimos en el capítulo introductorio, fundaron discursividades de fuerte alcance: una que incluye a Martínez Estrada, su relectura de Sarmiento y la literatura gauchesca; otra que se asienta en Marx y los espectros de Marx conjurados por Jacques Derrida hacia fines del siglo XX, en el momento de caída de los socialismos reales y de la proclamación de un presunto fin de la historia. Sobre el cruce entre la primera de esas tradiciones y la novela *El aire* quisiéramos avanzar en el próximo apartado.

Emblemas estradianos en *El aire*

La crítica ha señalado con frecuencia la deuda de *El aire* con la obra de Ezequiel Martínez Estrada,¹⁷⁹ deuda que, por cierto, ha sido reconocida por el propio autor en distintas entrevistas, de las que se desprende el lugar de privilegio que ocupó el pensamiento del ensayista en la génesis de la novela:

Lo que me había propuesto en *El aire* era darle forma narrativa a ciertos emblemas de Martínez Estrada, un intento de dejar sentada una autoridad intelectual y moral, con toda la carga equívoca de ese anacronismo. Quería proponer los temas centrales de Martínez Estrada en la gramática urbana argentina. Entonces, vivir en Venezuela me sirvió como para ver en imágenes muy claras cómo podía ser esta Buenos Aires imaginaria, carcomida por el retraso, la pobreza y la decadencia (Chejfec cit. en Siskind 2005: 45).¹⁸⁰

La intención de este apartado es analizar detalladamente el diálogo de *El aire* con el imaginario urbano que configura Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa* y *La cabeza de Goliath*, ya que, si bien este aspecto ha sido señalado por la crítica, entendemos que todavía existe un resto de sentidos inexplorados. En primer lugar, proponemos que la imagen de la ciudad de la novela de Chejfec se comprende principalmente en relación con ese horizonte

¹⁷⁹ Nos referimos, especialmente, a las lecturas de Sarlo (2007a [1992], 2007b [1997]), Berg (1998, 2003, 2018), Jajamovich (2007), Oeyen (2008, 2014), Laera (2014), Alcívar Bellolio (2016a) y François (2018). Otros autores emparentan la novela directamente con uno de los principales subtextos de Martínez Estrada, es decir, con el *Facundo* de Sarmiento. Christina Komi Kallinikos (2005) conecta el título de la novela con un pasaje del *Facundo* en el que se dice que los vientos de la pampa soplan sobre la ciudad infundiéndole su espíritu de atraso, mientras que Buenos Aires ahoga en sus fuentes las riquezas obtenidas de las provincias. Las metáforas climáticas y respiratorias aluden a una relación tensa –asfixiante, también– entre capital e interior, dos órdenes que se anularían mutuamente. Por su parte, cuando Fernando Reati propone leer la construcción de una “ciudad mutante” en *El aire* como una respuesta ficcional a los procesos de reforma neoliberal del menemismo, encuentra también una reescritura de los grandes temas de Sarmiento: “Que se aliente a los habitantes a retornar al campo parece una nueva vuelta de tuerca a la célebre dicotomía sarmientina entre la ciudad civilizada y el campo bárbaro; más aún, el avance de la naturaleza sobre la ciudad es irónico si se piensa que bajo el neoliberalismo un rasgo típico de la fragmentación urbana fue precisamente la huida de los sectores pudientes hacia la periferia para escapar de las incomodidades de la vida citadina” (2006a: 113).

¹⁸⁰ Véase también Frieria (2008).

de diálogo antes que con la ciudad “real” del presente de la escritura; y, en segundo, hipotetizamos que por medio de ese desvío hacia lo textual la ficción busca constituirse como una indagación indirecta pero certera acerca de su contemporaneidad. Los antecedentes críticos tienden a demostrar, con mayor o menor grado de intensidad, cómo Chejfec *invierte* las hipótesis de Martínez Estrada que se derivan, a su vez, de la dicotomía sarmienta. Nuestra propuesta, en cambio, es leer esta reescritura no en términos de inversión sino a partir del gesto hiperbólico de *llevar al extremo*, por medio de la ficcionalización, aquello que estaba ya en Martínez Estrada.¹⁸¹

La huella de Martínez Estrada en *El aire* es ostensible en pasajes como este: “Porque el problema principal de nuestra existencia son las distancias, las cantidades, los tamaños y la soledad; y hay pocas alternativas fuera de buscar medirlos mentalmente todo el tiempo” (Chejfec 2008 [1992]: 101). También es posible encontrarla en marcas textuales particulares, como lo ha señalado Annelies Oeyen (2008), quien descubre un préstamo directo en el sintagma “tribus flotantes”, referido en *Radiografía* a los indios y aplicado en la novela de Chejfec a las multitudes urbanas.¹⁸² Pero el propósito de este apartado no reside tanto en relevar las marcas textuales que evidencian préstamos directos en la novela de frases o giros verbales de Martínez Estrada, sino en observar cómo ciertas zonas de la obra del ensayista se traducen, en *El aire*, en narración.

¹⁸¹ Por supuesto que Martínez Estrada había hecho lo propio en sus cuentos al ficcionalizar ciertas zonas de su pensamiento ensayístico. Para una consideración de los cuentos como llave de lectura de la obra estradiana, véase González (1999: 175-178).

¹⁸² Agrega Oeyen: “Sus tribus flotantes no constan de indios, sino que son pequeños grupos de personas que deambulan por las calles comerciales de la Buenos Aires carcomida, mirando y conversando, en busca de distracción y sin tener la posibilidad financiera de consumir. Son los ‘nuevos pobres’, las víctimas de la crisis, la clase media empobrecida que se traslada de asentamiento a asentamiento” (2008: 7). La autora destaca principalmente la idea de Martínez Estrada acerca de que la barbarie es el lado oculto, el reverso nocturno de la civilización. A su juicio, Chejfec continuaría con esta línea que explora los matices de la antinomia sarmientina.

Retomando aspectos de la tradición del siglo XIX, Martínez Estrada compone su propia visión de la Argentina, uno de cuyos aspectos centrales es el contrapunto entre Buenos Aires y el Interior, lo que en la mirada estradiana equivale a decir la ciudad y la llanura pampeana.¹⁸³ Si el interior es un cuerpo acéfalo, Buenos Aires es la cabeza decapitada *pero viva* que tiene un proyecto de desarrollo propio.¹⁸⁴ El decurso de la vida nacional estaría marcado, entonces, por la historia de la tensión entre campo y ciudad, conflicto constitutivo que no se clausura sino que sigue vigente en las formas urbanas, tanto en 1933 cuando escribe *Radiografía de la pampa* como en 1948 cuando publica *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, pasando desde luego por *La cabeza de Goliat* en 1940.¹⁸⁵ En estos ensayos hay un conjunto de elementos e imágenes recurrentes sobre los que Chejfec construye su ficción, es decir que convierte enunciados ensayísticos en materia novelable. ¿Cuáles son, en primer lugar, esos elementos y qué función cumplen, en segundo, en la significación estética del relato?

Las deudas estradianas de *El aire* son reconocibles, en principio, en dos aspectos del paisaje urbano: la pampeanización de Buenos Aires y la tugurización de las azoteas. El primer

¹⁸³ Seguimos en este apartado el análisis de Adrián Gorelik (2013: 33-47) acerca de *Radiografía de la pampa*. Por otra parte, cabe destacar que la reescritura de ciertos emblemas estradianos por parte de Chejfec se inscribe en una larga tradición de la literatura del siglo XX en Argentina que vuelve la mirada hacia el siglo XIX: “Desde Güiraldes, Borges y Martínez Estrada, hasta la literatura actual, se reproducen de distintas formas los mismos tópicos que conformaron el canon pampeano: la extensión de la cuadrícula hispana vinculada con la infinitud de la llanura; el suburbio urbano leído en paralelo con el ‘desierto’; el secreto del río que espeja la pampa, entendido por pocos espíritus” (Silvestri 2008: 58).

¹⁸⁴ Siguiendo los postulados de Alberdi, en *La cabeza de Goliat* Martínez Estrada considera que los proyectos de desarrollo de Buenos Aires y las provincias fueron incongruentes: “Las provincias han creído que Buenos Aires, como sede de las autoridades nacionales, era el punto supremo de la aspiración de todos, mientras que Buenos Aires procedió con esos aportes sagrados con un criterio no sólo unitario sino verdaderamente municipal. Se engrandeció, se embelleció, se fortificó, mas exclusivamente como urbe y no como capital federal” (1968 [1940]: 12). Ya lo había propuesto en *Radiografía* con una fórmula condensada: “No es de ahora que todo lo que significa un problema nacional ha sido estudiado y resuelto como un problema municipal” (1976 [1933]: 193).

¹⁸⁵ A esta tríada se podría sumar el *Sarmiento* (1946) y *Los invariantes históricos en el Facundo* (1947). En este último, por caso, Buenos Aires es entendida como el invariante histórico de la civilización.

fenómeno es el que le da la tónica general a las transformaciones que ocurren en el espacio urbano, donde se multiplican los síntomas de una ciudad en vías de desintegración. Como ha dicho Sarlo a propósito de la novela de Chejfec, “Buenos Aires, por primera vez, aparece en la ficción no como una ciudad llena, o una ciudad que se está colmando, sino como una ciudad que se vacía” (2007b [1997]: 396). Frente al ventanal de su departamento, Barroso observa la ciudad y esboza la siguiente reflexión a partir de los datos que ha conocido por medio de las caminatas y de los recortes de diario:

Si desde un principio Barroso había advertido el disimulado y lento trastorno del idioma, recién ahora advertía que la ciudad había estado cambiando sin que se diera cuenta de nada. En algún momento, bastante tiempo atrás, se habían organizado en indefinida sucesión manzanas y manzanas de ruinas, trabajadas inicial y definitivamente por la intemperie y al mismo tiempo limpias, prolijas, como si fueran recuerdos vivientes y a la vez preservados de la degradación. Después de las demoliciones, los escombros se desvanecían de inmediato o si no, al contrario, de manera automática se integraban a la nueva naturaleza circundante. Esos baldíos imprecisos, mezcla de vestigios y ruinas actuales, revelaban la intromisión espontánea del campo en la ciudad, que así parecía rendir un doloroso tributo a su condición originaria. Consistía en una regresión perfecta, había leído Barroso en algún lado: la ciudad se despoblaba, dejaría de ser una ciudad, y nada se hacía con los descampados que de un día para otro brigadas de topadoras despejaban: se pampeanizaban instantáneamente. Donde habían vivido amigos y familiares ahora quedaban los árboles y alguna que otra pared. De manera literal, el campo avanzaba sobre Buenos Aires (159).

La pampeanización de la ciudad está presente no solamente en el paisaje sino también en los consumos culturales (los transeúntes apuran el paso para llegar a ver el “nuevo capítulo sobre la antigua vida en el campo” [160]) y en ciertas consignas que circulan socialmente. En carteles pasacalles y en los periódicos aparecen leyendas que hacen un elogio de la vida rural: “Ame el campo. La llanura argentina es imponderable” (165), “El aire del campo es sano y nuestro no por saludable sino por nuestro” (166), “Quien adora el campo es el único que merece llamarse argentino” (166). Más allá de la gradación de las consignas, que

adquiere en la última una connotación más evidentemente nacionalista, lo relevante del pasaje es la interpretación que propone Barroso acerca del fenómeno. Desde su punto de vista, el enaltecimiento del campo –también llamado “Culto Periférico”– podría ser el fruto de una ciudad que busca “cancelar sus culpas y resolver las angustias enaltecendo el ámbito rural” (166).

A continuación, Barroso tiene la sensación de que bajo las baldosas que pisa subyace “la tierra palpitante” (166) de la llanura, terreno sobre el cual se han levantado las edificaciones:

el campo enaltecido por esa literatura publicitaria coincidía con el terreno sobre el cual en el pasado se levantaron ranchos; (...) no era sólo cuestión de alabar la infinitud de la llanura, sino también de adorar el subsuelo sojuzgado por la urbanización, a la cual abnegadamente soportaba en su carácter de sustrato (166-167).¹⁸⁶

¿De qué *culpas* puede querer absolverse la ciudad sino de las que se originaron con aquella violencia primigenia de la que habla Martínez Estrada, la ejercida por la ciudad contra la pampa que, antes doblegada y ahora amenazante, busca reclamar el lugar perdido?¹⁸⁷ Hacia el comienzo de *Radiografía*, con la entonación del vaticinio, se desliza que la reconquista de la ciudad por el campo es, sin embargo, un movimiento inexorable: “La tierra es lenta y se la puede forzar a que dé en poco tiempo lo que acostumbra realizar por propia iniciativa sin apuros, pero a la larga la tierra tiene razón. Puede ser invadida, ultrajada en su solemne parsimonia; al fin ella invade y triunfa” (1976 [1933]: 53). En la lucha del

¹⁸⁶ Por otra parte, no es casual que luego de constatar el enaltecimiento del campo, Barroso evoque –con un leve desvío lexical– la imagen de la llanura como “delirio horizontal”, en alusión al “vértigo horizontal” del que habló Pierre Drieu de la Rochelle cuando se encontró con la pampa.

¹⁸⁷ Desde otro punto de vista al que proponemos, esa tensión puede ser leída en clave ecológica, y así lo entiende Liesbeth François cuando evalúa “el retorno de la naturaleza como revancha ecológica de la tierra maltratada” (2018: 118). Esto le permite a la autora sostener que la remisión de la ciudad en *El aire* se presenta al modo de un “drama ecológico” (2018: 127).

hombre con el medio, la naturaleza prevalece con una fuerza destructiva que invierte la carga del avance civilizador.

En lo referente a la construcción del espacio en *El aire*, conviene hablar de una “geografía hipotética del porvenir” –en palabras del propio narrador– e incluso de una hipótesis regresiva sobre la ciudad: “Las manchas de pasto, el pajonal, la tierra baldía son señales de irrupción de otro tiempo” (Berg 1998: 31). Ese tiempo otro que irrumpe no es asimilable a la materia de un texto futurista, anticipatorio, sino que es, en un solo movimiento, condensación en el presente de sentido alojados en el pasado y en las posibilidades del futuro. Así como el idioma está sujeto a una transformación que lo vuelve cada vez más extraño a la lengua privada de Barroso, de la misma manera la ciudad se desintegra al punto de que los habitantes pierden la capacidad de reconocerla, de reconducir lo que ven al archivo de imágenes almacenado en la memoria. Sin embargo, como señala Alcívar Bellolio, sería equivocado considerar que en la pampeanización de Buenos Aires se produce una restauración del pasado o una anticipación del futuro: “el riguroso presente que figura la narración parecería poner de manifiesto una temporalidad que, sin escapar del presente, hace irrumpir un anacronismo sin anclaje temporal claro que pondría en entredicho la idea misma de sucesión como medida del tiempo” (2016a: 11). En su lectura temprana de la novela, Sarlo ya había advertido que en la Buenos Aires hipotética de *El aire* “las capas de lo viejo y lo nuevo son todas visibles al mismo tiempo” (2007a [1992]: 393).

La retirada de lo urbano en beneficio de la horizontalidad de la planicie convive, no obstante, con una tendencia novedosa a la verticalidad. La nota periodística acerca de la “tugurización de las azoteas” da la primera noticia en la novela de un proceso que viene desarrollándose en la ciudad: la formación de viviendas precarias en las terrazas de los edificios de Buenos Aires.

Encima de las casas y edificios había viviendas precarias hechas de tablas, chapas, ladrillos o bloques sin revocar. El subtítulo de la nota aclaraba “La tugurización de las azoteas”. Más abajo explicaba que muchos habitantes, ya que se veían obligados a residir en viviendas precarias porque carecían de medios para hacerlo en otras no-precarias, preferían vivir en ranchos levantados en las azoteas de las casas de la ciudad en lugar de construirse en la Periferia (...), dado que evitaban así gastar en transporte el poco dinero que ganaban, y perder viajando el tiempo que les quedaba (63).

Junto con el reemplazo del dinero por vidrio como moneda de intercambio, la tugurización es uno de los datos que podrían habilitar una lectura de *El aire* en clave de ciencia ficción. Sin embargo, sostenemos de nuevo que se está frente a una construcción que debe más a lo hipotético-conjetural que al anticipo del futuro, ya que, en relación con los tugurios construidos en altura, es posible advertir aún otra deuda con dos constantes arquitectónicas señaladas por Martínez Estrada. Por un lado, el método de edificación de Buenos Aires. En *Radiografía* se da a entender que la ciudad creció hacia arriba pero, por así decirlo, de a una planta: “Sobre las construcciones de un piso, que formaron la ciudad anterior, parece haber comenzado a edificarse otra ciudad en los otros pisos. (...) Por eso Buenos Aires tiene la estructura de la pampa; la llanura sobre la que va superponiéndose como la arena y el loess otra llanura; y después otra” (1976 [1933]: 203).¹⁸⁸ El crecimiento edilicio asume la misma dinámica geológica de la llanura, es decir, la acumulación de sedimentos. Pero, en la relectura que propone *El aire*, sobre las construcciones existentes se agrega una nueva capa que no supone el avance modernizador hacia formas arquitectónicas que indiquen una mejora de las condiciones de vida, sino todo lo contrario. Se trata de agregados precarios, estrategias de supervivencia de una población que ya no puede correr

¹⁸⁸ Es una realidad común tanto para barrios humildes como para barrios pudientes: “La ciudad crece por encima de los palacios y de los tugurios” (1976 [1933]: 204).

con los gastos de vivir en la periferia, por lo que elige trasladar sus ranchos a las azoteas de los edificios. Como señala con agudeza Laera, el futuro hipotético de *El aire* tiene síntomas de un regreso a estadios anteriores de la civilización, igual que ocurre con el reemplazo del billete por botellas de vidrio, situación que provoca problemas en la contabilidad de los supermercados: “Más que tratarse de novedades, estos cambios remiten, vagamente, a un pasado que parecía superado por los últimos avances modernizadores” (Laera 2014: 41).

La segunda constante arquitectónica es la transitoriedad de las construcciones, su tendencia a convertirse en ruina e, incluso, a ser objeto de demoliciones: “Los materiales envejecen pronto, los estilos pasan de moda y el transeúnte dura más que los edificios para verlos apuntalados o demolidos” (Martínez Estrada 1976 [1933]: 203). Si, como sostiene Sarlo, Martínez Estrada observa la ciudad en el momento en que se está llenando (“por superposición, por agregado, por metástasis” [2007b: 396]), también es cierto que el ensayista advierte una propensión de lo construido a volverse ruina. Chejfec identifica ese aspecto pero le da un giro. En Martínez Estrada, la transitoriedad es la consecuencia, ante todo, de los movimientos del mercado inmobiliario cuya finalidad es obtener el mayor rinde del suelo, en razón de lo cual se estimula la demolición de las casas bajas para construir edificios en altura. En *El aire*, en cambio, la ciudad deviene ruina por retirada o, en palabras del narrador, por remisión. Como lo ha señalado Christina Komi Kallinikos, “[e]s una ciudad de una modernidad degenerada y fracasada que se está ‘tugurizando’ y progresivamente invadiendo por la planicie: del edificio a la ruina, de la ruina al baldío, del baldío al campo” (2003: 329). En la segunda caminata que realiza por la ciudad,¹⁸⁹ Barroso recorre la zona de

¹⁸⁹ Para un análisis de la función que cumple la caminata en *El aire*, véase François (2018: 87-132).

conventillos (“vecindario decadente pero en cierto modo febril”, “zona semiabandonada” [59]) y, más allá, la zona de oscuridad dominada por los baldíos:

Era un descampado interrumpido por restos dispersos de edificaciones, o unas ruinas desperdigadas a lo largo y ancho de un terreno inabarcable. No existían los techos, sólo paredes, pilotes y vigas. (...) [P]lantas silvestres que crecían en las roturas de la mampostería y entre las grietas del hormigón (...), era como la naturaleza avanzando con tranquilidad, tímida y paulatina a pesar de que la ciudad hubiera retrocedido hacía tiempo” (60).

Resuenan en este pasaje las consideraciones de Georg Simmel, para quien la ruina arquitectónica es un objeto de contemplación estética en el que se manifiesta una oposición entre la obra del hombre y la acción de la naturaleza: “el encanto de la ruina consiste en que una obra humana es percibida, en definitiva, como si fuera un producto de la naturaleza” (2002: 119). La ruina exhibe el punto de tensión entre espíritu y naturaleza, es decir que muestra cómo el equilibrio cósmico entre estas dos fuerzas se desmorona.¹⁹⁰ Asimismo, es testimonio de una destrucción, que no es un dato venido desde afuera “sino la realización de una tendencia inscrita en la capa más profunda del ser de lo destruido” (2002: 121). Según Simmel, los sentidos sugeridos por la contemplación de las ruinas están vinculados con reconocer que una dimensión vital ha caducado: “En las ruinas se siente con la fuerte inmediatez de lo presente que la vida, con toda su riqueza y variabilidad, ha habitado alguna vez. La ruina proporciona la forma presente de una vida pretérita, no por sus contenidos o sus restos, sino por su pasado como tal” (2002: 124). La ruina constituye, en definitiva, “la exasperación y el cumplimiento más extremo de la forma presente del pasado” (2002: 124).

¹⁹⁰ La ruina habitada es una de las manifestaciones del desequilibrio entre espíritu (obra del hombre) y la acción de la naturaleza: “De aquí proviene lo problemático, el desasosiego a menudo insoportable que suscita en nosotros la visión de lugares de los que ha desertado la vida y que, sin embargo, continúan sirviendo como escenarios de una vida” (Simmel 2002: 119).

En lo que observa Barroso es posible identificar no solo la tensión irresuelta entre naturaleza y cultura, sino también la presentificación de lo perimido, en la medida en que los vestigios constituyen la huella material de formas de vida pasadas –no es casual que se hable de “ranchos” para designar a las viviendas precarias–, pero que siguen insistiendo en el presente.

Volviendo al vínculo naturaleza-cultura, habría que decir que el pensamiento de Martínez Estrada sobre la relación entre Buenos Aires y la llanura está atravesado por una idea de conflictividad: a la violencia ejercida por un espacio sobre el otro le corresponde una respuesta que es también, aunque en otro sentido, un ejercicio de violencia. Así lo entiende Adrián Gorelik cuando, en su interpretación de *Radiografía*, plantea que la centralidad de la pampa-Buenos Aires, en desmedro de las otras dos partes constitutivas del mapa nacional (la cordillera y el desierto), depende de un ejercicio de violencia: “Todo conduce a la pampa-Buenos Aires, pero como producto de un forzamiento, ya que Buenos Aires rearmó la fisonomía del país de acuerdo con sus intereses” (Gorelik 2013: 42). En consecuencia, tanto en las plazas públicas de la ciudad como en los jardines de las casas particulares aflora el interior indómito, y esa presencia subrepticia tiene la forma de una amenaza de disolución del orden civilizado. Así, los barrios retirados del centro de la ciudad, como es el caso de Boedo, tienen un aire de frontera y reside en ellos el “espíritu agresivo del interior contra la metrópoli” (Martínez Estrada 1976 [1933]: 209). En sentido restringido, el gesto de agresividad es una respuesta a la violencia de la edificación: “Hacia el oeste y el sur, quedaba la pampa sin vencer; no se la desalojó al edificarse y echarse más allá del arrabal; quedó agazapada, y por encima de ella irrumpió la avalancha de las casas, en un movimiento de reacción” (1976: 208). En un sentido más amplio, el interior retorna con sus fuerzas amenazantes, desestabilizadoras, por efecto de una violencia mayor que Martínez Estrada explicita en *La cabeza de Goliath*, ya que si en *Radiografía* el problema identificado era la

hipertrofia de Buenos Aires, en el libro siguiente esa interpretación admite un doblez: “Empezamos a darnos cuenta que no era la cabeza demasiado grande, sino el cuerpo entero mal nutrido y peor desarrollado. La cabeza se chupaba la sangre del cuerpo” (1968 [1940]: 18). El acento ya no está colocado en la hipertrofia de la capital sino en la anemia del interior, de la cual Buenos Aires sería responsable.¹⁹¹ En correspondencia con este nuevo punto de vista, en el libro está diseminada la imagen del interior como un gran baldío: “Tenemos una capital de dos millones y medio de habitantes, con rascacielos de 34 pisos; y, sin embargo, casi tres millones de kilómetros cuadrados de territorio siguen baldíos” (1968 [1940]: 124).

Con relación a los alrededores de la ciudad, Martínez Estrada sostiene que estos surgieron no por efecto de fuerzas centrífugas sino centrípetas: “Los pueblos suburbanos han terminado por amalgamarse con la metrópoli, invadiéndola, porque el movimiento general es centrípeto. No es que Buenos Aires se haya derramado hasta Témperey, Quilmes, Morón o Tigre, sino porque éstos han penetrado en el ejido antes de que se edificara en forma compacta” (1976 [1933]: 196-197). Por un lado, este fragmento denuncia la edificación anárquica y la falta de planificación; por otro, subraya el concepto de invasión y renueva un pensamiento enunciado repetidas veces por el autor: los suburbios forman parte de las fuerzas de la llanura que vienen a reclamar su espacio. Este es uno de los emblemas de Martínez Estrada que Chejfec retoma y que de algún modo condensa los anteriores. Nos referimos a lo que el ensayista llama la “ciudad flotante” (así como antes ha hablado de “tribus flotantes”) para designar los barrios precarios, espacio donde confluyen los desechos y los sueños de modernidad:

¹⁹¹ Esta hipótesis está preanunciada en *Radiografía*, por ejemplo, cuando se habla del tendido ferroviario: “el ferrocarril agudizó el sino umbilical de Buenos Aires; irremisible y progresivamente la hizo una cabeza decapitada. Es que la vía férrea fue un sueño de la metrópoli que tendió como tentáculos depredatorios a la pampa” (1976 [1933]: 67). Martínez Estrada terminará por decir que el tren es unitario.

Maderas y latas con charcas verdosas y basuras. Son los desechos de la metrópoli y al mismo tiempo un montón de escombros de sueños de opulencia; lo que no quiere ser ciudad y queda recalcitrante fuera del municipio; y al mismo tiempo lo que ya no quiere ser soledad y se apeñusca en los límites de la campaña. Por eso tales viviendas sórdidas y feas simultáneamente son las dos cosas: la ciudad y el campo. Mirándolas bien se ve que son ranchos que se han deslizado desde el fondo de las llanuras, amontonados a la orilla del mundo moderno. La casa de cinc que en una o dos habitaciones reúne a la familia numerosa es un rancho que ha cambiado los materiales de construcción; el barro por el metal, como antes el cuero por el barro. Al adobe ha reemplazado la chapa, con lo que se ha hecho menos estable. Materiales heterogéneos, desperdicios arrastrados en la tarea de la hormiga y puestos ahí para llenar intersticios y aparentar solidez. La verdad es otra: un rancho provisorio, portátil, que puede desarmarse lámina a lámina, como se construyó, y transportarse (1976 [1933]: 231).

En la nota periodística sobre la tugurización de las azoteas se habla de las “ventajas relativas” del habitante de barrios precarios en Buenos Aires en comparación con otras ciudades de América Latina: “la asombrosa planicie bonaerense permitía erigir ranchos como quien se entretiene levantando casitas con un mazo de naipes; y de la relativa benignidad del clima resultaba que las viviendas podían fijarse en su lugar con muy poco esfuerzo” (Chejfec 2008: 138). Es la misma prensa que en otro momento ha dicho que a los niños les fascina trabajar y que la pobreza no es una falla social sino una incapacidad individual. En ambos casos, se está frente a una ideología justificatoria de la desigualdad social. A causa del carácter escandaloso de los juicios emitidos, es posible inferir que, cuando en la novela se habla de “ventajas relativas”, la veracidad del enunciado debe ser puesta entre paréntesis. Con todo, la idea de una ciudad que está compuesta, en gran medida, por edificaciones precarias, destinadas a no durar y signadas, desde su misma construcción, por la provisoriedad, tiene vínculo con la “ciudad flotante” de Martínez Estrada y se conecta, incluso, con la noción de “ciudad efímera” propuesta por Jorge Francisco Liernur. La relación establecida a partir del sintagma “tribus flotantes” se ve reforzada por ciertas

representaciones de la villa miseria hacia mediados del siglo XX que establecían una continuidad entre esas viviendas precarias y las tolderías de los indios en el siglo XIX.¹⁹²

En su análisis de las representaciones urbanas sobre la Buenos Aires de fines del siglo XIX y comienzos del XX, Liernur plantea la categoría de “ciudad efímera” para referirse al “estrato efímero subyacente en esa ‘metrópolis’, estrato que configuró en su momento una considerable porción del artefacto urbano, aunque no dejó las huellas de papel de los proyectos ni los muros adornados que hoy nos impresionan” (1993: 178). Es la ciudad de construcciones precarias de madera y chapa, conventillos, barracas, galpones, casillas que se oponían a las construcciones regulares. Liernur se pregunta si lo efímero no es una condición general de toda ciudad moderna, “puesto que su renovación constante es una condición de su existencia” (1993: 183). En efecto, el autor coloca su atención en esa ciudad precaria, transitoria, que subyacía o estaba al lado de la Buenos Aires que perseguía la modernización.¹⁹³ Las construcciones precarias de chapa y madera tenían como función dar asilo a los evacuados por epidemias y dotar de vivienda a los inmigrantes llegados a la ciudad. El gobierno estimuló la construcción de viviendas precarias para brindar solución, aunque no durabilidad, a los problemas habitacionales. Nos interesa especialmente destacar un aspecto de las conclusiones a las que llega Liernur, ya que nos permite entender que incluso en el momento emblemático de la modernización de Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX hubo una ciudad precaria subyacente. Si además existen estudios que, según el autor, comprueban la presencia de la precariedad urbana en la primera mitad del siglo XIX,

¹⁹² Para este tema en particular, véase especialmente Liernur (2009: 9).

¹⁹³ Agrega Liernur sobre la ciudad del ochenta: “Pero, ¿no era profundamente *moderna*, avanzada, esta ciudad que se instalaba con violencia, casi con voracidad espacial, en los bordes, en los resquicios, en las terrazas de la ciudad vieja? ¿Y no era precisamente *sachlich*, puramente objetivo, ‘amerikanismus’ absoluto, este galponerío ingenieril que se quitaba impudorosamente todos los ropajes de la ‘Cultura’ del mismo modo, exactamente del mismo modo, en que lo estaban haciendo al mismo tiempo y para escándalo de ‘Europa’ los americanos del otro hemisferio?” (1993: 183).

entonces habría que pensar en una continuidad histórica de lo precario. Por lo tanto, Liernur se pregunta por la validez de cierta representación que, hacia la década de 1990, plantea que hubo en el pasado una Buenos Aires armónica que luego se fracturó; con el concepto de “ciudad efímera”, en cambio, “se refutaría esa representación y en consecuencia se haría necesario repensar el actual océano metropolitano no como una patología sino sólo como la expresión presente de una historia general de la inestabilidad y el ‘desorden’” (1993: 216-217). Si el marco urbano de 1880 no fue tanto la sólida ciudad moderna sino la efímera, precaria y provisoria ciudad de los conventillos, casillas, tugurios y ranchos sin cloacas ni pavimento, una conclusión posible sería sostener que la precariedad es el elemento que recorre la vida urbana nacional. Esta hipótesis encuentra eco en las declaraciones de Chejfec cuando reconoce que escribió *El aire* bajo el influjo de “cierta ideología del pesimismo” (Chejfec cit. en Frieria 2008), según la cual el país sería víctima de una suerte de condena o maldición; una vez más, el nombre evocado por el escritor es el de Martínez Estrada.

Capítulo VI

Restos, suburbios industriales e incertidumbres temporales: *Boca de lobo* y *Tomas para un documental*

La ciudad que se construye en *Boca de lobo* avanza en el sentido de una mayor indeterminación, dado que aquí ya no se habla de Buenos Aires, nombre que todavía aseguraba en *El aire* una cierta referencialidad, aun cuando se tratase, tal como hemos observado, de una Buenos Aires desrealizada si se la contraponía a la ciudad empírica. La toponimia de *Boca de lobo*, en cambio, resulta enigmática (se habla de sitios como la Pedrera, los Huérfanos, el baldío de los Cardos) y designa un territorio impreciso cuyo rasgo saliente es la coexistencia de viviendas precarias y talleres industriales. En este sentido, el espacio en el que transcurre la novela podría ser caracterizado como un suburbio en el que la “anatomía geográfica del urbanismo industrial” (Soja 2008: 233-236) se organiza alrededor de la fábrica,¹⁹⁴ espacio del trabajo y la producción que regula la vida de la joven obrera Delia y del narrador anónimo, quien no cesa de asediar ese lugar que concita su mayor interés aun cuando no logre o, quizás, en razón de que no logra ingresar a él. Como lo ha señalado Kevin Hetherington en su análisis de los comienzos de la revolución industrial, “comunidades,

¹⁹⁴ En palabras del narrador: “Quiero decir que de la fábrica emanaba el poder, la contundencia, algo fuerte y amargo a la vez” (Chejfec 2009 [2000]: 11). Como apuntó Beatriz Sarlo glosando este pasaje de la novela, en *Boca de lobo* “la fábrica es el corazón del mundo” (2007c [2000]: 399).

ciudades y regiones, incluso naciones enteras, fueron reordenadas por la fábrica tanto geográfica como míticamente” (1997: 111; la traducción es nuestra).

Cuando el narrador realiza con Delia una de las numerosas caminatas por los bordes del territorio impreciso que habitan, anota: “No puede llamarse ciudad el lugar donde uno se pone a caminar y encuentra solamente ruinas maltrechas y tierra abandonada, como tampoco puede llamarse campo ese territorio señalado por la improvisación y la indolencia” (Chejfec 2009 [2000]: 107).¹⁹⁵ La primera vez que van en busca de ropa prestada para Delia, se adentran en una zona a medio construir, a través de un paisaje que está signado por la presencia de “ex-casas”, “promesas de casas” o “pre-edificios”. Una vez más, resuenan aquí las nociones de “ciudad flotante” de Martínez Estrada y de “ciudad efímera” de Liernur: “caminábamos y percibíamos un aire a campamento levantado con apuro, a empresa incompleta, recién instalada o a punto de abandonarse, algo pacífico, campestre e indefinido que sin embargo parecía más duradero que la tierra” (9). La arquitectura de lo inacabado y lo transitorio se conjuga, en otro momento, con la imaginación laberíntica, cuando se describe el sistema de interconectado de las viviendas en el suburbio industrial. El narrador llama a estos márgenes del suburbio tanto “barrios” como “villas”; en todo caso, la zona de las viviendas interconectadas se halla en el lugar más exterior –el extremo– de las afueras.¹⁹⁶

Si, como ya se ha dicho,¹⁹⁷ *Boca de lobo* trabaja sobre las figuras del umbral y de lo liminar –figuras que no marcan la división sino más bien el punto de contigüidad entre un espacio y otro–, entonces cabe interrogarse por el vínculo entre lo que ocurre al interior de la

¹⁹⁵ Poco más adelante, el narrador insiste en ese mismo sentido: “Muchas veces he pensado que esos barrios jamás podrían haber sido materia sustanciosa para novela alguna” (133).

¹⁹⁶ En este sentido, coincidimos con la lectura de Maximiliano Sánchez sobre *Boca de lobo*: “La villa de los obreros está en los bordes del mundo, en la orilla en la que lo actual-existente se termina, y los centros gravitatorios de la noche atacan y amenazan con desintegrar lo que existe” (2012: 199).

¹⁹⁷ Sobre la figuras del umbral y del espacio liminar, véanse especialmente Laera (2012: 213-215), Buttes (2012: 148-150), Alcívar Bellolio (2017: 74-79), Selgas (2017: 160-163) y Korn (2018: 87-88).

fábrica y el entorno circundante. Delia es, para el narrador, una persona que “vive atravesando umbrales” (18), en tanto que él otea desde un afuera infranqueable. Quisiéramos proponer que el mundo del trabajo industrial –aquello que todavía puede ser llamado trabajo industrial, aunque no sea más que una versión desleída de lo que el término designó en el pasado social de Argentina y de la literatura argentina del siglo XX– se encuentra en el centro del dispositivo ficcional de esta novela en particular y reaparece, con diversos grados de intensidad, en otras obras del autor.

Caracterizada ya sea como “ficción proletaria” (Berg 2003, 2018; Komi Kallinikos 2007), ya como “ficción del trabajo” (Laera 2016), lo cierto es que la crítica ha señalado en numerosas ocasiones que *Boca de lobo* se inscribe en la tradición del realismo social, pero que lo hace de un modo distintivo.¹⁹⁸ En particular, Berg (2018: 155) plantea que los motivos y tópicos del realismo social son retomados a partir de una experimentación novelística que se corre de los posicionamientos éticos y estéticos del modelo de referencia.¹⁹⁹ Según el crítico, este desplazamiento se explica, en parte, por el trasfondo histórico sobre el que se despliega el relato, ya que “la novela se desarrolla sobre el contexto de la disolución o desintegración histórica del realismo social” (Berg 2003: 100).²⁰⁰ Señala también que las

¹⁹⁸ Guillermo Korn sintetiza dos momentos de la representación del mundo fabril en la literatura argentina del siglo XX: “La fábrica, por historia, ha sido el espacio preponderante en el cual se han experimentado modelos de producción, de sumisión, de aplicación de fórmulas extractivas y, por consiguiente, de infinidad de luchas. Narraciones, imágenes y películas buscaron representar ese recinto laboral. La lengua narrativa de los años 30-40 ponderó la denuncia y la de los 60 la narración de la organización gremial” (2018: 86).

¹⁹⁹ El diálogo de la novela con la tradición del realismo social requeriría de una problematización del concepto de realismo que escapa a las intenciones de este capítulo. Para un análisis de la narrativa de Chejfec desde la perspectiva de los “nuevos realismos” o de los “retornos de lo real”, véanse especialmente Horne (2011, 2012), Catalin (2013, 2014) y Hammerschmidt (2013).

²⁰⁰ En este punto, la lectura de Komi Kallinikos es una continuación de lo planteado por Berg: “*Boca de lobo* reanuda algunos elementos de la novela social: un barrio suburbano, una fábrica, un obrero despedido porque no aprende el funcionamiento de una nueva máquina. Si este libro se acerca por momentos a la estética del miserabilismo social (remitiéndonos al grupo de Boedo y más en particular a Castelnuovo), se desarrolla sin embargo, como lo observa E. Berg, sobre el contexto de la desintegración histórica del realismo social” (2007: 389).

referencias temporales y espaciales se presentan de modo no mimético de acuerdo con una poética de la indeterminación y la incompletud y que los personajes están contruidos “por fuera de los protocolos de la teoría lukacsiana del personaje” (Berg 2003: 101), un procedimiento que se ve reflejado, por ejemplo, en la nominación por medio de iniciales. Según Berg, la novela no responde a la pregunta acerca de *cómo narrar los hechos reales*, propia de las estéticas de los años ochenta en Argentina, sino a la interrogación por *cómo narrar lo indeterminado*:

O, más precisamente, ¿cómo formular una ficción proletaria, cuando el sujeto social motor del cambio ha desaparecido, o al menos, está suspendido en la actualidad como categoría histórica? En este sentido, la apuesta es fuerte y Chejfec se arriesga a elaborar una suerte de tratado de antropología fabril cuando la clase obrera, como advertimos, se halla en pleno proceso de desproletarización (2003: 101).

En una dirección similar, Isabel Quintana propone que tanto *Boca de lobo* como *El llamado de la especie* –las dos novelas tienen más de un punto de contacto– muestran espacios posurbanos “envueltos de manera sugestiva de cierto sustrato arcaico o premoderno” (2005: 284). La ciudad está compuesta, según la crítica, por escenarios fantasmales que se multiplican en los bordes urbanos, las zonas residuales y los cordones industriales. Cuando Quintana evalúa la coexistencia de lo “pre” y lo “post” en el sistema de préstamos que rige los intercambios de la comunidad obrera de *Boca de lobo*, afirma que esa forma de economía residual “nos remite a un universo posfabril que, paradójicamente, lleva a relaciones de intercambio premodernas” (2005: 288).

La apuesta de la novela descansa, en buena medida, en el montaje de temporalidades heterocrónicas,²⁰¹ de tal manera que el futuro difuso y crepuscular puede tomar las formas de un pasado reconocible; más específicamente, la historia de explotación de la clase obrera. Se puede establecer un vínculo con lo planteado por Mike Davis en *Planet of slums*, donde se postula la recreación del mundo dickensiano de la pobreza en las megaciudades contemporáneas:

If the informal sector, then, is not the brave new world envisioned by its neoliberal enthusiasts, it is most certainly a living museum of human exploitation. There is nothing in the catalogue of Victorian misery, as narrated by Dickens, Zola, or Gorky, that doesn't exist somewhere in a Third World city today. I allude not just to grim survivals and atavisms, but especially to primitive forms of exploitation that have been given new life by postmodern globalization – and child labor is an outstanding example (Davis 2006: 186).

Si la prensa formulaba en *El aire* la idea de que a los niños les fascinaba trabajar, *Boca de lobo* exhibe explícitamente cómo, en este mundo crepuscular común a ambas novelas, los niños trabajan para subsistir y, aun así, apenas lo consiguen. Las formas difusas del futuro tendrían, entonces, la apariencia de un retorno al pasado o, desde una perspectiva pesimista, la continuidad de lo siempre-igual en lo que refiere a la larga historia de la explotación. El narrador describe cómo, durante el horario nocturno, los obreros aprovechan la luz que proviene del alumbrado público y de otros edificios “para tareas de carga y traspaso de mercadería”: “Había carretillas manuales, de cuatro ruedas, que llamaban trasbordadores;

²⁰¹ Sobre el concepto de “temporalidades heterocrónicas”, véase Fernández Bravo (2015) y Laera (2019). Con todo, es posible reenviar la temporalidad de la novela a una historicidad específica. Fermín Rodríguez sostiene que la novela está anclada, si no en un tiempo preciso, al menos en una época determinada y reconocible: “Porque el país que vuelve posible *Boca de lobo* no es la Argentina del peronismo histórico y del estado de bienestar al que pertenecía la obrera de Lamborghini, la sociedad del trabajo asalariado y de la disciplina de la fábrica: se parece más al país del peronismo neoliberal, donde las fuerzas de representación del trabajo fueron desmanteladas y los obreros vivían afuera del campo de la realidad dominante, aislados, clandestinos y nocturnos, como una especie en extinción” (2019: 36).

los usaban para trasladar las mercancías desde un vehículo a otro, sin tener que llevarlas a pulso. Para eso se aprovechaba la luz de los Huérfanos, para trasbordar mercadería” (59). ¿A qué se debe esta circunstancia? ¿A que la fábrica trabaja con ahorro de electricidad o a que directamente carece de suministro? Habría que inclinarse por la primera opción, dado que las maquinarias que operan Delia y sus compañeros no podrían funcionar en caso de no tener energía eléctrica, pero aun así no deja de resultar sugestivo que en los exteriores del taller los dueños no coloquen luminarias. Durante esa misma operación de trasbordo, los obreros cargan mercadería en carros tirados por caballos o mulas.²⁰²

Para enfatizar el sentido del deterioro económico que afecta a los trabajadores, la novela muestra cómo estos ensayan dos modos de organización que sirven de paliativos para los magros salarios. Por un lado, narra el ya mencionado sistema de préstamos desinteresados de ropa u otros artículos de primera necesidad, por ejemplo, la pollera de Delia. Y, por otro, alude a las colectas de dinero que tienen por finalidad ayudar financieramente a algún trabajador que está en aprietos,²⁰³ apretado, podríamos decir mejor, por los intereses usurarios de los créditos ideados por antiguos obreros que han mejorado su posición social y que emplean su conocimiento del mundo proletario para conseguir un rédito económico. Estos créditos son la contracara del sistema solidario, representan el colmo de la usura, ya que el monto prestado es tan ínfimo como elevada la tasa de intereses. Lo que es peor todavía, son utilizados por aquellos obreros que necesitan cubrir gastos de subsistencia, como comprar jabón, alimento o pagar un boleto de colectivo. Las condiciones de vida de los trabajadores,

²⁰² Cuando se describen las tareas de estiba, se traza un paralelismo entre obreros y animales de carga: “De vez en cuando observo la tarea de la estiba, se levantan los pesados cajones y los obreros caminan alrededor de los carros; me fijo en la espera de las bestias, caballos o mulas, el pensamiento hecho de nada que ocupará su tiempo mientras los hombres trabajan” (84).

²⁰³ Acerca del sistema de préstamos y donaciones que la novela describe, Berg plantea que “la economía narrativa hace del préstamo (la voz) y la donación (la vida) la razón de ser del relato” (2018: 158).

según la temporalidad heterocrónica de la novela, se asemejan a las que caracterizaban la situación obrera en la época de la gran industria, y esto ha llevado a que críticos como Mariana Catalin se planteen el siguiente interrogante: “¿El narrador describe formaciones al borde de la desaparición (por eso el sueldo no tiene ningún valor adquisitivo) o nuevos modos de trabajo con términos ya viejos?” (2013: 129). La yuxtaposición heterocrónica que Chejfec dispone en esta novela –recurso extensible a otras como *El aire*, *Cinco* o *El llamado de la especie*– se manifiesta en al menos dos episodios más, sobre los que volveremos en el próximo capítulo: la destrucción de la maquinaria por parte de los obreros de la fábrica, acto que remeda la revuelta ludita del siglo XIX, y la parábola de G, el joven obrero que había logrado tal grado de calificación en el manejo de la maquinaria que, cuando esta es reemplazada por una tecnología nueva, decide negarse a trabajar y es, finalmente, desplazado.

Versiones de la fábrica

La fórmula de Josefina Ludmer, según la cual *Boca de lobo* presentaría “el futuro del pasado obrero”, condensa en síntesis apretada el cruce de temporalidades que tiene lugar en la novela. Según la crítica, la novela trabajaría sobre una temporalidad central de los años 2000: “el pasado perdido de la clase obrera, la fábrica y el suburbio, y su literatura” (2002: 104).²⁰⁴ Más específicamente dice que “*Boca de lobo* sería como una ‘teoría’ presente de la relación pasada entre la literatura y la (clase) obrera: una ficción teórica de la literatura social, o del

²⁰⁴ Ludmer conecta la temporalidad de la novela con el tiempo histórico de su publicación: “la temporalidad de la fábrica y el suburbio, la formación cultural de la relación entre los escritores y la clase obrera y su futuro que era el presente de la desocupación y los piqueteros” (2002: 108).

realismo social” (2002: 104). Bajo la óptica de Ludmer, la novela exhibiría el fin de un tipo de relación entre escritores y clase obrera,²⁰⁵ vínculo que definió una moral de la literatura y una ética del escritor. Del pietismo de Boedo o del compromiso con la clase obrera de los escritores de izquierda, se pasa aquí al distanciamiento y la mirada fría.²⁰⁶ El fin del lazo solidario que unía a escritores y obreros en la literatura social queda de manifiesto cuando el narrador es confundido con un usurero: “advertí que yo pasaba por un prestamista más cuando algunas tardes iba hasta el cercado a observarla en su rato de descanso” (Chejfec 2009 [2000]: 95).

Los obreros se convierten en un espectáculo para el narrador, que los observa desde una posición distante, desde el otro lado de la verja poniendo el énfasis en la teatralidad de la escena (los movimientos, la indumentaria, la gestualidad). Aumenta la extrañeza de esta situación el hecho de que no es el único: la esquina o el recodo que sirve como sitio desde donde mirar se puebla de gente también absorta en la contemplación de los obreros, principalmente cuando estos se encuentran en el momento de descanso. La novela define a los proletarios como una tribu, una masa o un rebaño, un organismo colectivo, “un ser compuesto por numerosos individuos equivalentes y que tiene una vida molecular” (31). Desde el punto de vista del narrador y de los otros observadores, los obreros realizan

²⁰⁵ A propósito de la novela de Chejfec, Voionmaa lo plantea en términos similares: “se muestra, a través de la labor efectuada por el narrador-intelectual-escritor, una transformación en el concepto y la función de la literatura. El final de aquel ‘sueño’ colectivo de la vida de la fábrica al ser ‘escrito desde la literatura’ indica el final de la posibilidad de una ‘literatura comprometida’ o, en otras palabras, de una ‘alianza directa’ entre lo que podemos denominar ‘praxis política’ y ejercicio intelectual en general y la literatura en particular. Se instala así, como rasgo de la literatura que está cruzada por la estética de la pobreza, una aparente paradoja: al mismo tiempo que pierde su condición de campo o área autónoma –y entra en ‘contacto’ con otros campos–, en lugar de acrecentar su posibilidad transformadora de la realidad, pierde incluso la pretensión misma de dicha potencialidad; esto, en gran medida porque no solo la literatura pierde la claridad de sus límites, sino el campo de la política también; y, en ambos casos, la representación se ha vuelto imposible” (2004: 79).

²⁰⁶ Distintos críticos coinciden en calificar el tono del narrador de *Boca de lobo* como entomológico, en el sentido de que describe minuciosa pero desapasionadamente el mundo fabril del cual es espectador; véanse Korn (2018) y Reati (2006b).

ceremonias y ritos ininteligibles, pero estos no son más que los movimientos que hacen los trabajadores durante el horario de descanso en la fábrica; los observadores ven una coreografía o una estética ahí donde solamente hay cuerpos en tiempo de recreo.

El narrador no ingresa a la fábrica –no tendría motivos para hacerlo, porque su actividad es otra, pero tampoco se lo propone–, lo que sabe acerca de ella se corresponde estrictamente con lo que le escucha contar a Delia. Las informaciones vacilantes que le comunica la joven obrera componen, por lo tanto, el único relato acerca de la vida *dentro* de la fábrica. Son vacilantes porque el vínculo de Delia con el lenguaje es definido en diferentes ocasiones como un vínculo, por lo menos, peculiar: “No hace falta repetir que Delia se expresaba con largos silencios, y cuando hablaba sus palabras siempre resultaban escasas” (88). Por consiguiente, buena parte de lo que leemos puede bien ser consecuencia de un malentendido o, también, de un sobreentendido.

¿De qué clase de fábrica se habla en *Boca de lobo*, qué mercaderías produce y qué insumos requiere? No se sabe con precisión. El hecho de que no quede claro constituye una estrategia que debemos considerar deliberada. Son pocos los pasajes de la novela en los que se habla específicamente de la actividad que se desarrolla al interior del galpón industrial. Veamos uno de ellos:

Por los ruidos sabía si todo marchaba como correspondía; ese traqueteo de locomotora antigua debía confundirse con la intermitencia de las convulsiones neumáticas; el zumbido uniforme, semejante a un quejido, algo similar al idioma silbado de los animales acuáticos, señalaba que por la máquina circulaba otro fluido, no el de la energía sino el de la materia prima. La máquina consumía varias cosas, aparte de la labor de los obreros, decía Delia. Energía, materia prima, tiempo, trabajo, etcétera. Mientras la máquina hacía su tarea Delia realizaba la propia, que era doble: escuchar, observar y sentarse frente a su banco para poner a trabajar sus manos. Mientras tanto, desde el último rincón de la fábrica llegaban confundidos entre la batahola los formidables golpes de unos martinets gigantes (62).

El narrador describe con plasticidad la atmósfera ruidosa y chirriante que se vive dentro de un establecimiento industrial: del “traqueteo de locomotora antigua” a los “formidables golpes de unos martinets gigantes”; lindante con la aliteración, la sonoridad del fragmento reproduce con fidelidad el tráfago de la fábrica. Se trata de sonidos duros, metálicos, que parecen aludir al trabajo pesado de una fragua. Volveremos, en el próximo capítulo, a la relación entre el obrero y la máquina, pero subrayemos de momento este fragmento inmediatamente anterior acerca de las labores que ejecuta Delia: “era la máquina quien controlaba y, para decirlo de alguna manera, marcaba el paso. Frente a algo tan basto y rudimentario Delia debía realizar una labor también antigua, vigilar, aunque varios procesos y gran parte de los detalles se le escaparan” (61). Las reminiscencias marxianas acerca de la alienación y de la maquinaria como medio para incrementar el plusvalor son manifiestas;²⁰⁷ sin embargo, lo notable es que la obrera no experimenta agobio frente a la tarea ni percibe como tormentoso el hecho de que la fábrica, junto con los insumos, consuma la energía vital de los obreros. Más bien, parece entregarse al trabajo con un ánimo candoroso.

Retomando la cita previa, la descripción del interior de la fábrica culmina así: “En un ángulo elevado del edificio, justo antes del techo, había una ventana. La luz se repartía desde allí por todo el espacio de la fábrica, haciendo visibles las partículas que flotaban en el aire” (62). La luz que irradia sobre el espacio entero de la fábrica le confiere a la escena una tonalidad benéfica que no se condice con las condiciones objetivas de los trabajadores. La transmutación de lo nocivo en benéfico es una constante de la novela. Esto se debe, en gran medida, al punto de vista del narrador, para quien la fábrica representa “el secreto sostén del mundo”, lo que la convierte en objeto de veneración. Curiosamente, la distancia que

²⁰⁷ Véase especialmente el capítulo XIII, “Maquinaria y gran industria”, del Tomo I de *El capital* (Marx 2003: 451-613).

describimos antes convive en el narrador protagonista de *Boca de lobo* con una notable “auratización del mundo fabril” (Laera 2012). La novela insiste en elogiar el mundo fabril y el encomio se despliega sin atisbos de ironía.

El narrador también percibe la fábrica por medio de su apariencia externa y por el lugar que ocupa en el paisaje del suburbio. Desde el comienzo queda delimitada la zona en la que transcurre la acción de la novela. Si bien, como decíamos, las referencias toponímicas no aluden a un espacio geográfico reconocible, sí queda de manifiesto que se localiza en un ámbito periférico, en un espacio de pasaje entre lo rural y lo urbano: “Grandes locales industriales lindaban con casas de poco más de cinco metros, ordenadas en hileras y apiñadas (...) para aprovechar lo ventajoso de los terrenos más altos. Pero también sucedía a la inversa: un galpón angosto, en la práctica un cuarto, albergaba una fábrica con diferentes turnos de trabajo y, algo más alejada, otra vivienda se levantaba en el centro de un terreno amplísimo quedando perdida entre la vastedad” (8).

La anatomía geográfica de una ciudad organizada alrededor de la fábrica se conecta con el fenómeno histórico de formación de suburbios industriales,²⁰⁸ que a su vez inaugura la emergencia de un nuevo paisaje. Fernando Aliata y Graciela Silvestri (1994) señalan que con la revolución industrial la noción de paisaje se ve modificada, se produce una ampliación del concepto hasta la incorporación del ámbito fabril que hasta entonces quedaba excluido. El territorio clásico que funciona como paradigma para analizar el crecimiento de las ciudades en articulación con el desarrollo de la industria es, desde luego, Inglaterra, donde,

²⁰⁸ El proceso de gestación de suburbios industriales se consolida en las ciudades de Latinoamérica principalmente a partir de la década de 1930. Así lo describe José Luis Romero: “En algunas ciudades –Buenos Aires, por ejemplo– los suburbios industriales constituyen un ‘cordón’ que las rodea (...). La formación de una zona industrial, como la de Avellaneda, Alsina o San Justo en Buenos Aires, como la que se ordena alrededor de la avenida Vicuña Mackena en Santiago, como la que concentra la producción de harina de pescado en Lima o como la que se ha constituido en Medellín o Monterrey, supone no sólo la instalación de las plantas sino, inmediatamente, el surgimiento de barrios habitacionales y la red de negocios adecuados al medio” (2009: 279).

según observan los críticos, se desarrolló una figuración del paisaje industrial como lo demoníaco, de acuerdo con las visiones de terror presentes en la poesía de William Blake.²⁰⁹ Esa figuración se extendió incluso a los imaginarios sociales y a las representaciones estéticas de países donde la experiencia fabril sería posterior: “la fábrica decimonónica, como la ciudad, produce un impacto directo y sensible: crea un paisaje visible, degradado o demoníaco” (Aliata y Silvestri 1994: 139-140). La ideología anti-industrialista está expresada también en textos clásicos del pensamiento marxista, como *La situación de la clase obrera en Inglaterra* o el capítulo “La jornada laboral” del primer tomo de *El capital*, donde Marx describe con cifras estadísticas e imágenes poéticas las prácticas de explotación de los trabajadores en la época de la gran industria. Aliata y Silvestri (1994: 136) sostienen que si existió una ideología que perseguía la desaparición del paisaje industrial, el motivo primordial de la protesta radicaba en que la fábrica constituía el sitio donde se ejercía la presión física e intelectual sobre el cuerpo proletario. Los modos de la relación entre paisaje fabril y mirada subjetiva bien pueden estar supeditados, entonces, al tipo de lecturas que se ha realizado. La biblioteca del narrador anónimo de *Boca de lobo* está constituida exclusivamente por novelas y no por la bibliografía marxista.²¹⁰ En parte, eso explica que, frente a la fábrica, no experimente el deseo de que esta desaparezca, sino que, por el contrario, su mirada se oriente, antes bien, hacia la glorificación de lo observado.

El trabajo fabril como elemento regulador del espacio aparece también en otras obras de Chejfec, aunque con diferentes matices. Por caso, en *El llamado de la especie* la condición

²⁰⁹ Kevin Heterington (1997: 137) se detiene en el sintagma “dark Satanic Mills” con el que Blake figuró las fábricas de Inglaterra y lo contraponen a la pintura que Joseph Wright realizó tomando como referente el molino de Sir Richard Arkwright, ca. 1782, ya que allí la industria aparece representada como el espacio de lo sublime.

²¹⁰ Catalin (2013: 129) sostiene que no hay certezas acerca de la fuente marxiana de las apreciaciones del narrador, si bien reconoce que Chejfec trabaja con categorías marxianas. Volveremos sobre esto en el capítulo próximo.

extraña del paisaje tiene que ver con el desacomodo entre el escenario rural y el número de fábricas. Se trata de un paisaje dislocado, porque aquí no hay una ciudad central de la cual estos poblados constituyan los suburbios, sino que existen pequeñas localidades –de toponimia, otra vez, enigmática– que cuentan, paradójicamente, con una cantidad de industrias desmedida en relación con su tamaño:

resulta imposible describir con palabras el tamaño de esas fábricas; cada una tenía varios kilómetros de longitud. Esas dimensiones sometían a nuestras mentes a infructuosos ejercicios de escala, dado que ni con el pensamiento estábamos en condiciones de abarcar un espacio semejante (Chejfec 1997: 105).

El lenguaje resulta insuficiente para nombrar *eso* que, además, se revela como ininteligible. La presencia de las fábricas, no obstante, se vincula más con cierta deriva representacional que recorre el texto que con un índice de productividad, porque en diferentes ocasiones se sugiere que son industrias que pueden carecer de máquinas (1997: 31) o, incluso, de actividad (1997: 101). Se subraya en estos establecimientos el componente onírico y teatral: las fábricas son monumentos gigantescos que forman parte de un vasto sistema dramático del que participa el poblado entero, ya que no solamente la industria, sino toda actividad humana está sometida a la representación (1997: 67, 91-92). Se describen profusamente conductas desprovistas de otra finalidad que la de la puesta en acto de un gesto sin intencionalidad. Si existe un atributo que defina la conducta de los personajes en la novela, ese es la teatralidad.²¹¹ De algún modo, esa propiedad se traslada a la zona de las

²¹¹ Así lo entiende Alcívar Bellolio, haciéndolo extensivo a la forma misma del relato: “Se juega aquí sin duda el impulso de la narración chejfequiana hacia ciertas formas de lo teatral y sus derivaciones estéticas, pero también, o al mismo tiempo, *escenifica* un modo de ser del relato que ensaya constantemente distintos regímenes de aproximación o inclinación al paradigma espacial, en este modo de concebirlo que, al menos en términos metodológicos, parece guardar cierta simpatía con lo expuesto anteriormente acerca de la imagen-espacio como átomo de sensación exterior al sentido” (2016b: 306).

fábricas. La falta de actividad deja como única tarea para las industrias el acto de representar –de seguir representando aún– el universo del trabajo cuando este parece encontrarse en retracción.

Por otro lado, en *La experiencia dramática* los personajes de Félix y Rose tienen la costumbre de caminar por un barrio de galpones industriales abandonados, “edificios gigantes y silenciosos” (Chejfec 2012: 128) que componen un “paisaje de desolación embellecida” (2012: 129). En muchas ocasiones, Rose no tiene intenciones de someterse a ese paseo porque no siempre tiene fuerzas para “descubrir lo bello en lo estropeado, o lo sugestivo en la devastación y el abandono” (2012: 129), distinta de la actitud de Félix, quien frente a esos lugares “cae en una especie de trance y se somete a un extraño sentimiento de inspiración elegíaca” (2012: 130).²¹² La ciudad por la que caminan, que tampoco es nombrada, tiene la característica de haber relocalizado sus industrias, provocando que dentro del perímetro urbano exista un conjunto considerable de edificios ociosos:

Levantados como templos mercantiles o industriales gigantes, cuyos interiores pudieran contener cualquier cosa, aun lo más difícil de imaginar, los edificios fueron concebidos para estremecer y dejar enseñanzas a través del tamaño y la repetición. Esas naves monumentales se repiten a lo largo de varios kilómetros, pareciendo cada una de ellas la fracción mínima de un gran organismo múltiple. Y como una prueba de la misma pretensión de grandeza y perpetuidad con que fueron planeadas, se expresan en un idioma por momentos delirante, haciendo hablar a las ventanas y cornisas, a los innumerables y pomposos capiteles que coronan las falsas columnas, pasando por los frisos ornamentales, que cubren las arcadas y realzan escenas de antigua metalurgia y de mercantilismo agrícola, y los inmensos ganchos de elevación, de hierro forjado, que cada tantos metros cuelgan de enormes eslabones (las herramientas adecuadas para que un individuo fuera de toda proporción física levante el edificio con extrema facilidad como si fuera una sencilla miniatura); bien, todo eso permanece y sigue dispuesto con ejemplar organización y equilibrio, sugiriendo acaso que la única compensación para tanto volumen haya sido esa misma invocación a lo indefinido que es lo repetido (Chejfec 2012: 138).

²¹² La configuración urbana de la novela ha sido interpretada como “espacio escénico” (Catalin 2012) y “escenografía” (Alcívar Belloio 2016c).

A diferencia de la tendencia a la desrealización que se manifiesta en la descripción de las fábricas de gran escala en *El llamado de la especie* o de las precarias en *Boca de lobo*, en las imágenes de *La experiencia dramática* se verifica una mayor proximidad con lo referencial; este fenómeno debe interpretarse en articulación con un giro de la obra de Chejfec hacia lo documental que se puede advertir, sobre todo, a partir de la publicación de *Baroni: un viaje*.²¹³ Destaquemos en el fragmento citado la referencia al “idioma” de los establecimientos industriales abandonados, que se expresan de manera “por momentos delirante” a través de frisos, bajorrelieves, columnas y capiteles. Estos detalles ornamentales de la arquitectura componen un texto que, debido a la durabilidad de sus materiales, todavía resulta legible, a pesar del descuido y del paso del tiempo. Las “escenas de antigua metalurgia y de mercantilismo agrícola” exhibidas en los frisos presentan microrrelatos que asumen para Félix una entonación elegíaca. Se trata de fragmentos escultóricos que transmiten, como vestigios, los restos de un pasado que se resiste a desvanecerse, aun cuando su sobrevivencia no tenga otra forma que la de la miniatura. En particular, uno de los bajorrelieves detalla esta escena que reenvía a *Boca de lobo*: un grupo de estibadores con el torso descubierto espera a las orillas de un canal la llegada de una gabarra para descargar de ella las mercancías, mientras que otros obreros se esfuerzan en remolcarla provistos de una soga bien tirante. La fuerza de trabajo se expresa, aquí, en su sentido más netamente corporal, al punto de que la energía puesta en la faena modifica el rostro de los obreros representados. “Todo eso

²¹³ El “giro documental” en la obra de Chejfec ha sido señalado por Alcívar Bellolio (2012), Catalin (2014) y Contreras (2017), pero también ha sido tematizado por el propio autor en “El escritor dormido” (en *El visitante*) o “Novelista documental” (en *Modo linterna*).

permanece”, añade el narrador, igual que si dijera que aquel mundo social sigue hablando en el presente, sigue emitiendo señales que están a disposición del caminante para su desciframiento.

Ante esta zona industrial sometida al abandono, Félix y Rose se preguntan, primero, si constituye una ciudad paralela de la otra y, segundo, cuál de las dos es la más verdadera, “si es ésta la abandonada y ruinoso, o si es la otra, la multifacética” (2012: 141). La interrogación formulada por estos personajes no es menor y resulta relevante para nuestra lectura, en la medida en que consideramos que *El aire y Boca de lobo*, aun de distintos modos, van en busca de aquello que se puede sintetizar como *la verdad de las ruinas*.

Excursus: la negatividad de los desperdicios en la poesía de D.G. Helder

Inspirados en las hipótesis de Gorelik, postulamos una conexión entre *Tomas para un documental*, de Helder, y *Boca de lobo* a partir del cruce de experimentaciones estéticas y pensamiento acerca de la ciudad. En un ensayo de 1997,²¹⁴ Gorelik analiza el vínculo que establecen con la ciudad dos artefactos artísticos, *Tomas para un documental* de D. G. Helder y un conjunto de grabados de Félix Eléazar Rodríguez. Aquello que los une es que ambos tienen como tema el paisaje industrial del Riachuelo: “No componen un collage de imágenes diversas sino, con la parsimonia, la obsesividad y la frialdad de un entomólogo, retratan y amplían hasta el extrañamiento un tipo recortado de imágenes de la ciudad presente: es el

²¹⁴ Publicado en el n° 57 (abril de 1997) de la revista *Punto de vista*, “Arqueología del porvenir. Arte y ciudad en Buenos Aires fin de siglo” fue recogido luego, con ligeras variaciones que incluyeron también una leve modificación del título, en el volumen *Miradas sobre Buenos Aires*. Citamos según la segunda edición de 2013. Con respecto al n° 57 de *Punto de vista*, también incluía los textos “El Riachuelo como paisaje” de Graciela Silvestri, el ensayo “Anomalías” de Beatriz Sarlo (luego recopilado en *Escritos sobre literatura argentina*) y “Pater, fragmento de una novela en preparación” de Sergio Chejfec, adelanto de las primeras páginas de *Boca de lobo*, todos ellos acompañados de los grabados de Félix Eléazar Rodríguez.

paisaje, pero sobre todo el clima de la tecnología industrial obsoleta” (2013: 152). A continuación, Gorelik alude a las “ciudades análogas”²¹⁵ presentes en ciertas producciones artísticas y menciona, entre ellas, las novelas de Chejfec, con el objeto de subrayar que en las ciudades análogas del arte “las descripciones no son metafóricas, no buscan hablar de otra cosa fuera de ellas: se trata de imágenes a partir de las cuales se proponen otros escenarios, sistemas de inteligibilidad ‘delirantes’, pero que están allí para poner de manifiesto el delirio implícito en la ‘normalidad’ de nuestro presente fracturado” (2013: 150).

Claro que tres años después del artículo de Gorelik, con la publicación de la novela de Chejfec, la puesta en diálogo con Helder adquiere, y eso es lo que proponemos demostrar aquí, una articulación todavía mayor. En primera instancia, nos referimos a la centralidad que posee el “paisaje industrial”, el concepto que desarrolló Silvestri (2004) y que resulta central para pensar la construcción de la ciudad en ambos textos. De todas formas, nos interesa menos analizar el denominador común que las diferencias. En los poemas de Helder se manifiesta un trabajo más concreto con los vestigios, precisamente se trata de una obra que tiene como aspiración *ir hacia* lo real. Aquello que se expresa en *Boca de lobo* por medio de la indeterminación aparece en *Tomas para un documental* con un énfasis en lo determinado, lo concreto y lo particular, enunciado además de manera explícita.

En una entrevista realizada por Osvaldo Aguirre, Helder recuerda que para Rainer Maria Rilke el poema “Una carroña” de Baudelaire “sentó las bases de la poesía moderna en su evolución hacia un lenguaje objetivo” (Helder cit. en Aguirre 2003: 20), de manera que,

²¹⁵ Gorelik toma el concepto de “ciudad análoga” del arquitecto Aldo Rossi: “la ‘ciudad análoga’ es la ciudad que surge de la combinación imaginaria de las huellas culturales de su historia –sus *loci*–, decantadas por la memoria, el uso o la tradición artística” (Gorelik 2013: 145-146). Este concepto le permite pensar el arte de la ciudad como otra ciudad análoga y evaluar, así, cuáles son los cruces e intercambios que se producen entre ciudad real y producciones estéticas que tienen como tema central la ciudad.

caducada la división de estilos y registros que había dominado el arte literario desde de la Antigüedad, un poeta puede considerar que una carroña apestosa en la vía pública es “un objeto de representación tan serio como la esencia divina del amor” (Helder cit. en Aguirre 2003: 26).²¹⁶ Este gesto inaugura una poética de la mirada que pone su atención en los objetos del mundo material sin la pretensión inmediata de simbolizarlos; antes bien, lo que se procura es nombrar lo real con la mayor fidelidad posible, a través de un lenguaje controlado que, por obra de su austeridad, consiga referir el objeto con mayor eficacia. Esta premisa general, esbozada por Helder, puede ser considerada la base de la poética objetivista que tomó forma en Argentina en las décadas de 1980-1990 y que contó con el *Diario de Poesía* como órgano de difusión y debate.

Con “El neobarroco en la Argentina” (1987), D.G. Helder escribe lo que muchos consideran el manifiesto grupal de la corriente objetivista, ya que reconocieron en él un programa propulsado por la impugnación de aquella tendencia poética en su inflexión rioplatense. A partir de esa publicación, el gesto de sustracción poundiano (*Dichten=condensare*)²¹⁷ se asoció rápidamente con una reacción contra el derroche y el desborde léxico del neobarroco, cuyas exploraciones poéticas se apoyaron en el juego con los significantes y la sonoridad del lenguaje:

Inversamente, todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve –o bien lo *necesariamente* extenso–, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera explícita o implícita censura el neobarroco. Que la palabra justa, ese sueño de Flaubert y de tantos otros, sea una ilusión de prosistas con la que los poetas a menudo no quieren transar, no invalida el esfuerzo de nadie por conseguir el sustantivo más

²¹⁶ D.G. Helder también menciona como antecedente la última poesía de Rilke y cita un pasaje de Ángel Battistessa que hace referencia a esos poemas del escritor austriaco que marcan “el signo de una tendencia hacia un arte más atento al panorama de lo objetivo” (Battistessa cit. por Helder en Aguirre 2003: 22).

²¹⁷ Véase Pound (1977 [1934]: 30 y ss.).

adecuado y el adjetivo menos accesorio para lo que intenta decir. Contra esta economía de lenguaje el neobarroco ostenta el derroche, la expansión expresionista. La noción de una poesía puramente ideográfica, no inventada pero acuñada también por Borges, “directa comunicación de experiencias, no de sonidos”, merece nuestra estima y creemos que no ha echado suficientes raíces entre nosotros (Helder 1987: 25).

Si los elementos que prevalecían en el neobarroco eran la música y el oído, en el objetivismo los que se imponen son la imagen y el ojo. La mirada es el sentido privilegiado para percibir el mundo, pero no se trata de una mirada tautológica sino de otra que interroga al objeto y lo transforma en materia lingüística. En el objetivismo late la utopía de volver presente, *verbalmente*, lo visto. Según Jorge Monteleone, el poema objetivista “se halla a punto de producir una ilusión: transformarse en su objeto” (2004: 31).²¹⁸ Es este deseo de ser el objeto mismo –ya no la palabra sino, eminentemente, la cosa– el que genera la delicada dedicación a pulir la materia verbal, de modo que esta cobre una entidad equivalente a la del objeto. Podríamos interpretar como parte constitutiva del “dispositivo objetivista” (Porrúa 2011) el conjunto de pares dicotómicos que propone Helder:

de lo indeterminado a lo determinado, de lo abstracto a lo concreto, de lo general a lo particular, del adjetivo al sustantivo, del nombre común al nombre propio, del sujeto al objeto (para volver del objeto al sujeto), del sentido figurado al propio, de lo ficticio a lo acreditado por los referentes, de lo universal a lo municipal, de lo atemporal a la coyuntura, etc. (Helder cit. en Aguirre 2003: 21).

Nos interesa subrayar los efectos que estos pares dicotómicos tienen en la poética del propio Helder. Por ejemplo, su interés deliberado por recurrir a espacios determinados, como

²¹⁸ En otro artículo, Monteleone afirma que los miembros de *Diario de Poesía* que conformaron la tendencia objetivista produjeron una recuperación de “la mirada corroída durante la dictadura: el objeto como correlato de una renovada percepción de lo real y como sustento de una palabra que los volvía evidentes para fundamentarse en ellos” (Monteleone 2009: s/p).

la ciudad de Rosario y su periferia o las orillas del Riachuelo con su paisaje de fábricas y desperdicios.²¹⁹ La toponimia es siempre precisa y verista, los sujetos del poema tienen nombres a la manera de personajes de una narración y, en el caso de que su denominación sea genérica, se refiere a oficios particulares ligados con los modos de vida de una región específica, el cinturón fluvial-industrial que va de Rosario a Buenos Aires.²²⁰ Asimismo, se evitan los excesos de ornamentación en las selecciones léxicas, con la finalidad de elaborar, por medio de una lengua directa y compacta, una fenomenología de los objetos cotidianos, los lugares y los sujetos en un tiempo histórico determinado.

Esta poética está concentrada en algunos poemas programáticos, como “Sobre la corrupción”: “no me conviene interpretar mensajes en nada, / menos aun, en este momento, / descifrar eso que las rachas del aire / traen hasta aquí –zumbido de moscas verdes, / hedor de pescados exangües / pudriéndose al sol sobre los mostradores / de venta, en la costa” (Helder 1990: 43). Aquí Helder no solamente registra un espacio concreto y glosa el “Coloquio de los centauros” de Rubén Darío,²²¹ sino que además pone en crisis la idea de que la poesía deba tener una actitud hermenéutica y un afán de simbolizar. El sujeto poético no necesariamente plantea que el acto de desciframiento sea imposible, más bien afirma su desinterés por establecer ese tipo de relación entre sujeto y objeto. Se corre de la

²¹⁹ Esta pasión por el dato topográfico y exacto ha sido señalada por críticos como Sergio Delgado, para quien en los poemas de Helder, Edgardo Dobry y Martín Prieto “la necesidad de localización enunciativa es innegable” (2007: 203).

²²⁰ Como otro ejemplo del interés por el mundo del trabajo se puede mencionar el texto “Ejercicios de imaginación histórica”, escrito por Helder (2014) en ocasión de la publicación del libro de fotografías *Ciudad de Rosario* en el año 2010. La reseña de Helder es del año 2011 y fue reeditada por revista *Mancilla* en el año 2014.

²²¹ A diferencia de cierta fracción de “poetas del 90” poco inclinados a “entablar con la historia literaria una relación orgánica y de largo alcance” (Prieto y Helder 1997: 14), Helder recurre primaria y consistentemente a la biblioteca para realizar una operación programática de relectura y reescritura de la tradición poética. El poema es concebido, así, como una especie de máquina de reescribir versos y motivos del pasado, luego de haber encontrado en ellos no tanto una falla sino una posibilidad de rectificación. Para un análisis del vínculo intertextual que mantiene el poema “Sobre la corrupción” con el “Coloquio de los centauros”, véase Iriarte (2017).

hermenéutica y, al hacerlo, procura que la tarea del poema sea la de nombrar antes que la de interpretar los hechos reales. Como señala Porrúa, no hay en el poema ninguna cifra, “no hay enigma, sino pescados podridos” (2011: 77). Por otra parte, lo real aparece como lo absolutamente intrascendente, en el sentido de que no hay en los elementos del mundo objetivo que ingresan al poema un sentido ulterior o trascendente. Según Ignacio Iriarte, poemas como “Sobre la corrupción” permiten establecer cuál es el modo de aprehensión del mundo que ensaya la poética: “Helder devuelve las cosas a su muda materialidad y se separa de ellas: mira desde una distancia espacial y/o emocional y suprime los lenguajes con los que usualmente se le daba sentido a la realidad” (2017: 98).

Efectivamente, las “tomas” del Riachuelo se corresponden con una mirada ligada a la observación documental. Se trata de una mirada que, siguiendo a Bill Nichols (1997), es asimilable a la modalidad *clínica o profesional*, dicho en el sentido de que promueve la distancia y la menor implicación personal del sujeto perceptor.²²² En este sentido, los poemas de Helder buscan dar testimonio de determinados segmentos de lo real con la mayor fidelidad posible. Eluden añadir valoraciones subjetivas así como también, descifrar o ensayar interpretaciones. Pensemos en el *efecto documental* que se deriva de esa mirada “objetiva”, des-subjetivada en “Sobre la corrupción”, el poema donde la técnica de registro se revela tan despojada y cruda como despojado y yermo se muestra el paisaje registrado:

²²² En su estudio sobre el cine documental, Nichols establece cuáles son las modalidades del género. Una de ellas es la modalidad de observación, que “se basa en la presencia del realizador o autoridad como una ausencia, una presencia ausente cuyo efecto se nota (...) pero cuya presencia física no sólo permanece invisible sino que, en su mayor parte, pasa desapercibida” (1997: 77). La poesía de tendencia objetivista en la Argentina se acerca a lo que Nichols caracteriza como modalidad de observación del documental e, inclusive, la figura de poeta del objetivismo tiene parentesco con la del realizador cinematográfico que se define por su *presencia ausente*. En otro momento de su estudio, Nichols describe los distintos tipos de mirada que existen en correspondencia con las diferentes modalidades de documental. Así es como explica la mirada *clínica o profesional*: “opera de acuerdo con un código ético profesional que educa a sus seguidores en el arte del distanciamiento personal (...). Su objetivo no es la intervención ni una respuesta compasiva sino una respuesta disciplinada inoculada contra las manifestaciones de implicación personal” (1997: 127).

Junto al cielo gris,
árboles pelados en la parda chatura, una fauna
recluida, el viento que hostiga puertas y ventanas
huyendo encauzado por Avda. del Huerto,
y todavía más: la escarcha
sobre el pasto reseco,
turbias olas del río contaminado
volcando un poco de espuma
en la explanada...

(Helder 1990: 15)

Precisamente, Edgardo Dobry caracteriza la voz poética de *Tomas para un documental* con la figura del “poeta camarógrafo”, quien, a diferencia del poeta clásico y el poeta romántico, no busca en el paisaje ni una alegoría de la divinidad ni la imagen invertida del yo, sino que *simplemente ve*. La tarea del poeta es dar palabra a lo que la mirada registra: “El poema no le sucede al poeta, le sucede al paisaje; el poema no renuncia a lo sublime (...), pero lo encuentra entre la basura, el óxido, los carteles abollados que sólo después de un rato pueden descifrarse” (Dobry 2006: 120). Dobry afirma que el poema *Tomas para un documental* funciona según un mecanismo transemiótico, dado que transcribe con palabras un orden visual. Por el contrario, Sergio Delgado (2007) cree que el registro es una tarea imposible para la poesía y, en consecuencia, que la idea de que el sujeto poético “es un camarógrafo que simplemente ve” resulta inexacta. Según él, la preferencia de Helder por aquellos espacios y objetos del mundo industrial en los que se verifican tanto la transición entre lo urbano y lo rural como la dialéctica entre cultura y naturaleza –con una atención especial a lo que se muestra en estado de abandono y deterioro– no debe explicarse tomando como elemento primordial el objeto representado: “Una definición poética debe comenzar

menos por los motivos de ciertos temas que por la mirada que separa y distingue, es decir por la manera como dichos temas son poetizados” (Delgado 2007: 205).

Si bien, tal como señala Delgado, el registro de lo real por medio del lenguaje poético no puede ser pensado en términos de plenitud, no alcanza para dirimir el problema con sancionar la imposibilidad del pasaje entre materia verbal y objeto empírico, como pretende el crítico. Por nuestra parte, consideramos que la tentativa de Helder se entiende mejor si se la piensa en relación con el concepto de “pasión de lo real” (Badiou 2005), tal como lo definimos en el capítulo introductorio. En este sentido, planteamos que *Tomas para un documental* debe ser pensado desde el concepto de pasión de lo real entendido como aspiración del arte de ir hacia lo real, pero de un real tratado como distancia y por fuera de toda jerga de la autenticidad. El poema no trabaja en base a la identidad –la búsqueda de una plenitud referencial imposible– sino que hace foco en la diferencia –el hiato entre lenguaje y referente. La pasión de lo real que actúa como potencia diferenciadora se manifiesta textualmente en dos elementos que supervisaremos para finalizar este excursus.

El primero es el modo en que se construye la mirada del sujeto poético. Como señala Porrúa (2011), en el texto se repiten con insistencia los verbos de visión y el léxico ligado a ellos, como si el poeta fuera un etnógrafo que declarase “yo he visto porque estuve ahí”. Pero incluso en esa instancia de constitución de la mirada interviene la mediación de la biblioteca a la que alude Martín Prieto (2007), no solo porque en la enumeración que realiza el poema se puedan identificar marcas borgeanas, como apunta Mariana Di Cío (2019),²²³ sino

²²³ Di Cío establece una continuidad entre ese pasaje del poema y las enumeraciones borgeanas presentes en “Funes el memorioso” y “El aleph”, en tanto los tres textos revelan, simultáneamente, el intento y la imposibilidad del registro minucioso. La diferencia del texto de Helder radica en que a la vaguedad de la evocación borgeana le opone el vértigo del registro detallado y en que “[e]l cincelado verbal borgeano se ha transmutado (...) en un prosaísmo colmado de poesía” (Di Cío 2019: 10). La crítica propone que el apartado central de *Tomas para un documental* es el fragmento VI, regido por un verbo de percepción visual repetido insistentemente.

principalmente a causa de que en el vértigo enumerativo se producen interrupciones que señalan, formalmente, aquel hiato entre el poema y lo real. Esas interferencias pueden ser tipográficas, como el empleo de barras para separar un verso e imprimirle un ritmo sincopado: “las virtudes nutritivas de la avena Quaker/ y vi/ y todo eso” (Helder 1997: 4); pero también son de índole conceptual: “y vi, con los ojos pero vi (...)” (Helder 1997: 3). Tanto en un caso como en el otro, lo que se observa en el poema es una puesta en cuestión, por medio de la lengua, de las posibilidades de fundir la mirada poética con lo real. Se trata de una constatación que no impide sino que, por el contrario, estimula la escritura del poema.

El segundo elemento en el que se evidencia la potencia diferenciadora es en la notación de lo intrascendente, y con mayor intensidad en la transcripción de la textualidad urbana (grafitis, pancartas, carteles, etc.) encontrada durante el recorrido. La disposición en el verso y en las estrofas de aquello que se extrae de lo real produce la aparición de nuevos sentidos. El paisaje observado exhibe una densa trama de palabras, de entre las que termina por emerger un fragmento –una pieza, un trozo– significativo del pasado:

barcos fondeados, barcos de poco calado y más barcos
semihundidos, la chatarra flotante como ejemplo de negatividad,
un NO rotundo, vestigios de una vida consumida y que no fue enterrada
como ese almacén EL TRIUNFO, los muros de ladrillo colorado
entre la vuelta de Berisso y la de Baradacco
(...)
o como esa otra ferretería vieja de Barracas cuyo nombre
en la chapa oxidada lleva un buen rato descifrar
pero al final emerge, casi un recuerdo: DEL PORVENIR.

(Helder 1997: 2)

La inclusión de carteles que se encuentra en la vía pública es un recurso frecuente en la poesía de Helder.²²⁴ Esos signos visibles de lo real, que ingresan al poema al modo de restos o despojos, constituyen índices de un espacio concreto y, en consecuencia, muestran una relativa adherencia al referente. Pero, por otra parte, al ser colocados en la superficie del poema adquieren nuevos significados: EL TRIUNFO y DEL PORVENIR son carteles “reales” que, cuidadosamente seleccionados por el poeta, refieren a un universo del trabajo que se ha desmoronado. Al tiempo que nombran un lugar preciso –un almacén y una ferretería–, son vestigios que ponen en entredicho el imaginario del progreso. El poema los pone a funcionar en relación con un paisaje en decadencia, con signos ostensibles de deterioro, y de esa manera los hace hablar. La cadencia de los tres últimos versos del fragmento citado, además, habilita otro sentido posible. Porque en una puesta en voz del texto podría escucharse que de la lectura de las letras del cartel lo que emerge es “casi un recuerdo del porvenir”. Más allá de la resonancia libresca, la paradoja de un *souvenir* del futuro se afirma sobre una concepción no lineal de la temporalidad, que contempla cruces inusitados entre presente, pasado y futuro. El cartel oxidado de una vieja ferretería es, al mismo tiempo, un recordatorio de la época en que el trabajo garantizaba una idea de porvenir como tiempo de la prosperidad, pero también es un cartel venido del futuro para funcionar como advertencia en el presente acerca del lugar al que conduce el imaginario del progreso.²²⁵

La mirada del poeta se dirige hacia aquellos paisajes en ruinas en un contexto de devastación natural y social: “los restos de una era que ni vos ni yo llegamos a conocer,

²²⁴ Sobre la lectura de carteles como rasgo singular de los poemas de Helder, afirma Delgado: “En este contexto el tema del cartel no expone la letra misma sino el problema de su legibilidad, produciéndose un abismo en el encuentro entre mirada y escritura. El lector lee un texto a través de su dificultad y el poema, como discurso, no incluye este texto como un elemento extraño sino como reflexión (en su sentido óptico, también) de la mirada que lo lee. El texto del cartel es también basura o resto de la ciudad” (2007: 209).

²²⁵ Seguimos aquí, con cierta libertad, la conocida tesis IX sobre el concepto de historia de Walter Benjamin (2008: 310).

ruinas/ de hierro vidrio y ladrillo del aserradero, virutas y aserrín en el piso arrasado” (Helder 1997: 4). Ante los objetos que observa, el sujeto del poema se enfrenta con lo que, siguiendo a Adorno (2020 [2003]), podríamos denominar una serie de “contradicciones inmanentes”. Lejos de ser accesibles, los objetos se dan a ver como entes opacos que entrañan contradicciones. Efectivamente, el paisaje industrial del Riachuelo se presenta en el poema como el espacio de contradicciones irresolubles. Visto así, el verso “la chatarra flotante como ejemplo de negatividad” adquiere un sentido posible: la chatarra sería el vestigio de un pasado que insiste en el presente, a modo de resto o huella, y que espera ser registrado por la mirada del poeta. Hay todo un universo social ligado con el trabajo industrial –“una era que ni vos ni yo llegamos a conocer”– que se resiste *simbólicamente* a ser desguazado, pero cuya existencia material es tan precaria y poco sublime como una chatarra que flota en el agua negra del Riachuelo.²²⁶

Siguiendo a Didi-Huberman (2011), se puede afirmar que el inconsciente del tiempo llega al presente través de los restos. Tanto los frisos que observan los personajes de *La experiencia dramática* como los barcos semihundidos de *Tomas para un documental* constituyen formas de sobrevivencia del pasado industrial: por un lado, la miniatura y, por otro, la chatarra. Como restos de un tiempo que solo puede ser captado en su descomposición, estas formas son la huella material de una ausencia. En tal sentido, los textos de Chejfec y Helder extraen del paisaje urbano degradado la memoria de un mundo social en retirada.

²²⁶ Nuestra lectura del poema de Helder coincide parcialmente, en este punto, con lo planteado por Constanza Ceresa: “The floating junk –boats, vestiges of shop advertisements, political signs, and random objects– emerges like traces of a technological and rhetorical edifice that has fallen apart” (2015: 9).

Capítulo VII

Melancolía y espectralidad: *Boca de lobo*

“Siempre me ha inquietado que la geografía no cambie pese al tiempo”; con estas palabras se inicia *Boca de lobo*. Nos interesa la frase porque establece un vínculo que resulta relevante para nuestra comprensión de la novela: el cruce entre temporalidad y espacialidad. O, puesto de otra manera, la inscripción espacial de lo temporal. Veamos lo que dice el narrador:

Siempre me ha inquietado que la geografía no cambie pese al tiempo, pese a nuestros cambios y los cambios que se producen en ella. Conservamos algo inmaterial, equivalente a lo que conserva la geografía, también inmaterial. Y, sin embargo, aunque no cambie, la geografía es la medida de los cambios (7).

Teniendo en cuenta lo que decíamos en el capítulo anterior a propósito de las temporalidades heterocrónicas y en vista de este comienzo de la novela, se puede postular una teoría de los restos, es decir, una teoría acerca de aquello que *todavía es* –que tiene una sobrevida– en el presente a pesar de las transformaciones del entorno que indicarían un *ya no más* del pasado. En palabras del narrador, existen lugares que, siendo los mismos –porque no han cambiado de sitio–, no podrían hallarse más modificados: “Hoy visito los lugares donde me encontraba con Delia y veo que muchas cosas han cambiado habiendo conservado su lugar” (8). Por caso, vuelve a recorrer el baldío de los Cardos, un espacio significativo en la configuración espacial de la novela y que mantiene una expresividad particular en razón de que allí ocurrían

los encuentros sexuales con Delia. Para el narrador, el espacio funciona como la variable que vuelve constatable la transitoriedad, y además, es el agente que impulsa la rememoración. La novela se construye en base a una indagación sobre el efecto que los restos del pasado producen en el presente. Interpretamos esos restos en una triple dimensión: *subjetiva*, en la medida en que se refieren a un vínculo amoroso y las secuelas tras la ruptura; *histórica*, porque aluden al mundo del trabajo industrial en su punto de desintegración; y *literaria*, en tanto dejan oír resonancias de diversas tradiciones culturales que van del realismo social y el marxismo a la literatura gauchesca, como veremos más adelante. Las tres dimensiones están imbricadas por los conceptos de *melancolía* y *espectralidad*, dado que expresan, respectivamente, la imposibilidad de dar por perdido el objeto y la persistencia fantasmática del pasado. Partimos de la hipótesis de que el futuro conjetural que se construye en *Boca de lobo* tiene la forma de un porvenir brumoso y abrumador. Correlativamente, que el suburbio industrial se diseña más sobre la huella de tradiciones conceptuales y estéticas que sobre una base empírica o referencial, y en ese sentido el espacio urbano está construido por medio de mecanismos de desfiguración y desvanecimiento que tienden a esfumar lo real.

La sombra del objeto

En su célebre carta a Margaret Harkness, Friedrich Engels dice que uno de los rasgos que más le impresionan de la novela *City girl* es “el hecho de que convierta en eje de todo el libro de manera simple, sin maquillaje, la vieja, vieja historia de la muchacha proletaria que es seducida por un hombre de la burguesía” (Marx y Engels 2003: 232). Llamativamente, el núcleo argumental de *Boca de lobo* se apoya en el vínculo entre un escritor maduro y una joven obrera. Más aún, la novela se constituye como la historia de una pérdida amorosa. El

narrador protagonista dice en un momento que “Delia ya pertenecía al pasado” (70), y sin embargo ella es la causa y objeto de la escritura.²²⁷ La reconstrucción de ese vínculo amoroso que se rompió con un acto de violación y abandono no supone la clausura del pasado sino, por el contrario, su insistencia en el presente del relato. Recluido en su habitación, el personaje que ha leído tantas novelas está escribiendo la propia, y esa novela se compone de restos de una vida en común con Delia, un pasado del que el narrador no se puede desembarazar, si bien fue él quien terminó unilateralmente la relación. Dicho en términos freudianos,²²⁸ se resiste a dar por perdido el objeto amado, y en esa resistencia patológica a dar por terminado el trabajo de duelo reside su melancolía. La sintaxis morosa y la circularidad de las escenas también expresan, en el plano formal, la negación de la pérdida mediante su insistencia verbal.²²⁹ La repetición con variaciones de distintos episodios que involucran a actores del pasado –Delia, la amiga de Delia, los compañeros de fábrica– es síntoma de que existe una zona de la experiencia que se resiste a remitir. Para abordar la estructura melancólica del relato, es necesario hacer foco en las escenas que muestran el presente de la escritura.

La primera de ellas transcurre durante la noche y tiene, en principio, dos elementos que nos interesa destacar. Por un lado, el momento en que el narrador se acerca a la ventana

²²⁷ Diamela Eltit (2000) analiza el vínculo del narrador con Delia en términos de vampirización. Para un despliegue de la lectura de Eltit, véanse Quintana (2005: 285-286) y Catalin (2013: 127-128); para una crítica del planteo de Eltit, véase Alcívar Bellolio (2017: 73 n.).

²²⁸ En el ensayo de 1917, Freud expone la ya conocida diferencia entre duelo y melancolía, siendo la primera la reacción saludable y la segunda, la enfermedad: “El resultado no fue el normal, que habría sido un quite de la libido de ese objeto y su desplazamiento a uno nuevo, sino otro distinto, que para producirse parece requerir varias condiciones. La investidura de objeto resultó poco resistente, fue cancelada, pero la libido libre no se desplazó a otro objeto sino que se retiró sobre el yo. Pero ahí no encontró un uso cualquiera, sino que sirvió para establecer una identificación del yo con el objeto resignado. La sombra del objeto cayó sobre el yo, quien, en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto, como el objeto abandonado” (Freud 1993 [1917]: 246).

²²⁹ “La originalidad de *Boca de lobo* se apoya en el extraño efecto producido por una escritura lenta que avanza en direcciones levemente divergentes, retocando con variaciones lo que ya ha contado” (Sarlo 2007c [2000]: 400).

y descubre que en el edificio vecino un hombre enfermo guarda reposo: “En el medio de esa noche, maciza como una zanja de oscuridad, encontré la luz de una ventana suspendida en el aire. Un hombre mayor se recostaba sobre la cama” (77). Personas sin rostro –porque la oscuridad las vuelve difusas en la lejanía– velan al enfermo y las paredes del cuarto tienen un color ceniza. El narrador se pregunta si en esa conjunción de elementos que componen la escena habrá algún mensaje a descifrar que le esté dirigido. Si lo hubiera, ¿en qué podría consistir?

Proponemos que la posible clave de ese mensaje se encuentra en la correspondencia que se establece entre el narrador y el vecino enfermo. El gabinete donde el narrador escribe la novela, que se encuentra siempre en penumbras, es un recinto que mantiene una relación de contigüidad con el departamento de colores cenicientos donde el vecino agoniza.²³⁰ Asimismo, el vínculo establecido con el enfermo terminal también es señalado por el sendero que atraviesa la habitación del vecino: “La habitación estaba atravesada por un sendero, eran las marcas de los pasos caminados durante la vida” (78). Poco después, expresa que también hay una senda en su propia habitación: “En el piso vi marcas parecidas a las del otro cuarto: yo era otro más de los que dibujan calles” (81).

Hasta cierto punto, la correspondencia podría ser entendida exclusivamente como un proceso de identificación mediante el cual el narrador se figura a sí mismo en relación con el hombre enfermo. De todos modos, nosotros queremos interpretarlo en un sentido ligeramente distinto, ya que nos parece que a través de esa contigüidad lo que la novela expresa es una determinada concepción de la escritura. Luego de referir la escena en el departamento del vecino, el narrador reflexiona: “Escribir sobre esta noche, como hago ahora, y recordar las

²³⁰ Sobre la significación del concepto de “contigüidad” en la estética de Chejfec, véase especialmente Alcívar Bellolio (2016: 3-8).

del pasado en los alrededores de los Cardos son dos pasos de un mismo movimiento” (79). Ya se trate de recordar los días con Delia, ya de aludir a lo que ocurre en la casa del vecino, la escritura es entendida, principalmente, como lo que viene *después* de la experiencia. En síntesis, nos interesa abordar la cuestión de cómo piensa el narrador ese vínculo entre escritura y experiencia.

Creemos que la relación queda evidenciada cuando, en otro pasaje de la novela, el protagonista cuenta que guarda un conjunto de objetos que pertenecieron a Delia: una perilla, un broche de corpiño, una tapa de plástico y un botón de camisa. En particular, este último estaba vinculado a un sistema de vigilancia de los obreros por parte de la empresa: “En la casa o en la esquina, antes de ingresar en la fábrica, cada uno debía poner un papel sobre los botones del traje y pasarles un lápiz por encima, para después presentar el calco en la puerta de entrada” (118). Nos interesa destacar que el narrador traza un contrapunto entre los dibujos hechos por los obreros y las novelas: mientras que aquellos son copias, marcas de acciones reales y hechos concretos, la ficción se define para él por la imposibilidad de superponerse con el orden de la experiencia. Más aún, plantea una suerte de “combate secreto” entre calcos y novelas: “tiempo atrás había pensado que precisamente las marcas de la gente anónima sobre el mundo, incluidas las hechas sobre papel, tienen como objeto enfrentarse a la letra escrita, en primer lugar a las novelas” (119). Las marcas de la experiencia representadas por los calcos conforman un “archivo colectivo” en el que la adherencia a la vida es mayor a la que pueden establecer las novelas. La oposición calcos/novelas sirve para indicar que la escritura ficcional tiene una relación problemática con la experiencia.²³¹

²³¹ Siguiendo a Isabel Quintana, se puede añadir que el narrador es un ser *improductivo* –dedicado a leer novelas y a escribir una novela– que se aproxima al mundo del trabajo *productivo* pero fracasa incluso en su voluntad de asediar esa esfera, ya que tiene una “incapacidad para transmitir la experiencia” (2005: 287).

Volviendo a la escena de escritura, nos interesa destacar un segundo elemento: la tematización del contraste entre pasado y presente. La melancolía del narrador se expresa principalmente mediante la pregnancia de las imágenes del pasado, que se constituyen como objeto de rememoración para un sujeto que ha perdido, junto con el objeto amado, la vida en el exterior: “Antes, con Delia caminaba la ciudad, o lo que quedaba en las afueras, y ahora solamente camino mi pieza” (82).²³² Como dice Laera, la novela marca la alternancia de dos tiempos: “el pasado, que es el del amor, las caminatas, la observación, y el del presente, que es el de la soledad, la inmovilidad y el recuerdo” (2012: 208). La crítica se pregunta por la relación del narrador con el mundo del trabajo, en una novela que, precisamente, se interroga de manera insistente acerca del concepto de trabajo: “Lo que cabe preguntarse es qué tipo de desocupación es la del narrador de la novela. Ese tiempo vacío de la escritura, ¿es el tiempo pasado de la desocupación, entendida como tal frente al trabajador fabril, o es el tiempo presente del recuerdo, requisito fundamental de la narración?” (Laera 2012: 207-208). Por su parte, Alcívar Bellolio coincide con esta última hipótesis: “El presente de la narración está vaciado, lo único que lo ocupa es el ejercicio de escritura de los recuerdos” (2017: 85). Efectivamente, al presente se le destina un espacio textual ínfimo en relación con la extensión de los recuerdos del pasado, que constituyen la materia primordial de la ficción.

Pese a su tendencia a escabullirse, Delia es un personaje que paradójicamente impone su presencia y que consigue dominar los recuerdos del narrador, quien menciona una facultad peculiar de la obrera: “Un don que le permitía no estar, como ya describí varias veces, sin irse del todo” (83). Si esta era una característica que se manifestaba en el pasado, cuando

²³² En el presente del relato, cuando el narrador recorre los mismos lugares que en el pasado recorrió junto a Delia, tiene la impresión de que el objeto amado se le aparece de manera fantasmal: “Bueno, todavía me parece ver a Delia en esa penumbra caprichosa, capaz de descubrir lo alejado y ocultar lo evidente a pocos metros. Tengo el recuerdo de ella aproximándose y sin embargo no la veo acercarse” (84).

todavía compartían el tiempo, en el presente de la escritura la supervivencia de Delia a través de las reminiscencias confirma que ella puede no estar y, simultáneamente, no irse del todo.

La segunda escena de escritura, hacia el final del texto, propone de manera explícita la relación entre melancolía y escritura:

Ahora sostengo el lápiz sobre el cuaderno, debajo de la luz, y la sombra atraviesa —es un puntero delgado— los renglones en blanco de papel amarillo. Como la forma de esta sombra, con su agregado de matiz y profundidad, devaluando el color sobre el que se recorta, tengo la impresión de que *Delia ejercía un dominio similar conmigo, absoluto y desvanecido a la vez. (...) Delia proyectaba una sombra benéfica sobre mí* (127-128; las cursivas son nuestras).

Así como la letra deja un trazo en el papel, las marcas de Delia se sobreimprimen en el narrador. Pero, además, hay que subrayar la adjetivación deliberadamente paradójica, porque la palabra “sombra”, que podría tener *a priori* una connotación negativa, aparece aquí calificada como “benéfica”, de manera que el influjo de Delia en el narrador no habría tenido las características de un vínculo nocivo, sino más bien todo lo contrario. El “dominio” tuvo una cualidad doble —“absoluto” y “desvanecido”—, ambivalente pero no contradictorio. ¿De qué clase es la sombra del objeto perdido que recae sobre el sujeto en el presente de la escritura? Pareciera ser la instancia de identificación plena del sujeto con el objeto perdido, instancia de repliegue y desinterés por el afuera. La novela describe el proceso por el cual el objeto solo se da por perdido en las últimas líneas, cuando Delia y su hijo entran definitivamente en la boca de lobo, haciendo coincidir su final (el de la escritura) con el final del trabajo melancólico.

El presente del relato, que coincide por entero con el trabajo de la reminiscencia, revela que el narrador, junto con Delia, también ha perdido el mundo social. Según Judith Butler, una de las características principales de la melancolía está representada, precisamente,

por dicha pérdida: “la sustitución de las relaciones externas entre actores sociales por partes y antagonismos psíquicos” (2001: 194). El objeto melancólico se encuentra, entonces, desdoblado: porque lo que se ha perdido no es solamente Delia sino también el mundo de la fábrica que le era consustancial. Los modos de acceder a esa esfera, para el narrador, son dos: la observación y la escucha. La primera consiste en reconstruir la jornada laboral de Delia *desde afuera* y a través la mirada. Ubicado del otro lado de la verja, observa la ropa que lleva puesta la obrera en un momento de descanso:

A través de su ropa, Delia mostraba algo de sus tareas en la fábrica. (...) Ésta era una manera de saber lo que ocurría dentro de la fábrica, una manera de atisbar la verdad oculta. Porque podemos leer o escuchar acerca de la vida en las fábricas, enterarnos de las tareas que se desarrollan, los procesos que se cumplen, las normas que se obedecen, etcétera, pero la prueba de que sabemos muy poco es que cada nueva información la recibimos con avidez, sedientos sin satisfacción (33).

La segunda vía depende del relato que la propia Delia lograba comunicarle, trabajosamente, acerca de las actividades fabriles. Por tanto, el modo en que el narrador podía conocer esa esfera *desde adentro* era únicamente por medio del relato de la obrera. Clausuradas ambas vías con la pérdida de Delia, también se clausura, para el narrador, su vínculo con la fábrica.

Pero antes de avanzar con el análisis en ese sentido, hay que reparar en la siguiente cuestión: ¿cuáles eran las condiciones del relato que Delia le hacía al narrador sobre la realidad de la fábrica a la que él no podía ingresar? Guillermo Korn define al narrador como un “entomólogo y clasificador”, su voz narrativa es “externa y distante”, de manera que “[e]l mundo fabril es siempre presentado, o representado, como límite y umbral” (2018: 87). Esta es una cuestión no menor, por cuanto el modo de representación del mundo industrial en la novela se sostiene de manera importante en las palabras de Delia, que deberían ser tomadas, según advierte el narrador, con cierta reserva. Como dijimos en el capítulo anterior, el vínculo

de Delia con el lenguaje es definido en diferentes ocasiones como un vínculo, por lo menos, peculiar:

Esto me lo dijo con otras palabras, muchas veces con silencios y frases distraídas que de hecho aludían a otros temas, casi siempre simples, o más bien triviales, y que me ayudaban a imaginar un orden de pensamiento sustancial, aunque irremediablemente oculto. No hace falta decir que mis conclusiones fueron siempre hipotéticas, débiles hasta el punto de no habérselas referido nunca a Delia (102-103).

Observemos que la última oración del fragmento citado establece una relación, si no de sinonimia, al menos de afinidad sémica entre hipótesis y debilidad. La novela tematiza el estatuto de fragilidad de las conclusiones hipotéticas que el narrador extrae a partir de sus intercambios con Delia, en correspondencia con la modalidad conjetural que caracteriza la obra de Chejfec, tal como señalamos en la introducción y en el capítulo 5. Si lo hipotético tiene un estatuto de debilidad, entonces las acciones narradas debieran ser leídas como una sucesión de precarios fragmentos de experiencia que se derivan de la suposición engendrada en base a intercambios verbales truncos, es decir, a un acto de comunicación fallido entre Delia y el narrador. A esto hay que sumarle que la otra fuente de la que este se sirve para la escritura de la novela también está signada por la falibilidad: “hay pocas cosas más imprecisas que la calidad de los recuerdos” (128).

Si la melancolía supone la incapacidad, por parte del sujeto de la escritura, de desinvertir libidinalmente al objeto perdido y los valores a él adherido, ¿la persistencia del recuerdo de Delia no acarrearía con él una persistencia del mundo fabril al que ella perteneció?²³³ A su vez, ¿la supervivencia del universo proletario, en la novela, no sería otra

²³³ Luego de ciertas vacilaciones iniciales, la condición obrera de Delia constituirá un elemento indispensable para que el narrador centre su atención en ella: “yo encontraría cierto orgullo en el hecho de que las manos que a veces me tocaban fueran las mismas que horas antes se habían ocupado de operar máquinas, manipular

de las formas de la melancolía, dado que los datos de la “realidad” –el paisaje de fondo de la narración, compuesto por edificaciones que son promesas de ruinas, ex-casas o pre-edificios, además de baldíos y basurales– indicarían que ese mundo del trabajo está en vías de desintegración o, para usar un término de la economía política, de desregulación? Paralela a la auratización del mundo fabril, corre la idealización de la ruina, tal como lo analiza François: “Así, la ‘boca de lobo’, el mundo miserable de los bordes de la ciudad, donde predominan las casas precarias y ruinosas, se idealiza a través de la experiencia deambulatoria de la pareja” (2018: 149). ¿A qué subjetividad que no tenga una disposición melancólica se le podría ocurrir el siguiente símil en un contexto de desregulación laboral: “así como toda la fuerza de la naturaleza proviene de la energía solar, en los obreros se encarna el poder que sostiene y empuja a la realidad” (Chejfec 2009 [2000]: 35)? En el esquema de valores del narrador, los obreros pertenecen al orden del bien y de la verdad. Delia, por su parte, posee una conducta recta y sin ambigüedades, en el sentido de que sus acciones no tienen doblez o segundas intenciones; ella se presenta a los demás con “la contundencia de todo lo verdadero” (22). En línea con esta caracterización de los obreros, Sarlo (2007c [2000]: 398-399) sostiene que existe un componente utópico en cómo la novela imagina una red de solidaridad entre trabajadores a través de colectas que sirven para socorrer a quien se encuentre en una situación económica comprometida. Dicha red incluye un sistema de préstamos desinteresados –en oposición a los préstamos usurarios que la novela también tematiza– de ropa u otros artículos, como es el caso de la pollera de Delia. En el apartado que sigue a continuación proponemos una lectura diferente en relación con estas redes de cooperación tejidas por los obreros de *Boca de lobo*, ya que las entendemos no tanto en

herramientas o acarrear futuras mercancías” (12). La crítica se ha detenido repetidas veces a analizar ese pasaje; véanse especialmente Laera (2012: 203-205) y Sánchez (2012: 196-197).

términos de utopía sino como un dato más que confirma el estado avanzado de deterioro y degradación que padece la comunidad presentada en la novela.

Dos parábolas proletarias

La novela insiste en narrar las condiciones de vida y trabajo de una comunidad obrera, incluyendo tanto las actividades fabriles como los mecanismos de intercambio y solidaridad, además de las formas precarias del hábitat, todo ello en una atmósfera en la que proliferan los signos de deterioro. Esa insistencia se conecta de manera doble con el pasado y con el futuro a partir de la figura del espectro, en el sentido en que lo formuló Jacques Derrida en *Espectros de Marx*:²³⁴

Lo propio del espectro, si lo hay, es que no se sabe si, (re)apareciendo, da testimonio de un ser vivo pasado o de un ser vivo futuro, pues el (re)aparecido ya puede marcar el retorno del espectro de un ser vivo prometido. Intempestividad, de nuevo, y desajuste de lo contemporáneo (Derrida 2003: 115).

Si hay algo como la espectralidad, hay razones para dudar de este tranquilizador orden de los presentes, y sobre todo de la frontera entre el presente, la realidad actual o presente del presente, y todo lo se le puede oponer: la ausencia, la no-presencia, la ineffectividad, la inactualidad, la virtualidad o, incluso, el simulacro en general, etc. En primer lugar, hay que dudar de la contemporaneidad a sí del presente. Antes de saber si se puede diferenciar entre el espectro del pasado y el del futuro, del presente pasado y del presente futuro, puede que haya que preguntarse si el *efecto de espectralidad* no consiste en desbaratar esta oposición, incluso esta dialéctica, entre la presencia efectiva y su otro (Derrida 2003: 52-53).

²³⁴ Para una revisión crítica de *Espectros de Marx*, véanse los trabajos compilados por Sprinker (2008).

Derrida postula una ciencia de lo que regresa, de aquello que, estando ausente y siendo inactual, incide sobre el presente de manera tal que desarma la delimitación que distingue entre temporalidades pretéritas y futuras.²³⁵ Estas premisas nos sirven para comprender de qué modo la construcción narrativa de *Boca de lobo* en su conjunto trabaja con lo espectral, con los restos de un pasado que regresa y con la promesa de un futuro que todavía no adviene. Pensemos en el montaje de temporalidades y la figuración de la comunidad obrera, su modo de vida, los conflictos a los que se ve enfrentada, los índices de desamparo y las señales de solidaridad.²³⁶ A contrapelo de cierto discurso posmodernista – cuyo representante más conocido es Francis Fukuyama– que le asigna a conceptos como el de lucha de clases la condición de meras reliquias del pasado industrial,²³⁷ nuestra hipótesis de lectura es que la novela podría ser leída, aun *a pesar* o incluso *en razón* de cierto matiz pesimista, como un alegato acerca de la sobrevivencia de aquel mundo, de la imposibilidad de darlo por clausurado. El pasado industrial insiste y regresa, precisamente, con los atributos que tuvo, por ejemplo, en la época de la gran industria británica, aquella que fue objeto de la crítica de Marx. Vista de esta manera, *Boca de lobo* formularía un doble regreso: por un lado, el retorno de modos de explotación que parecían superados; y por otro, aunque adherido a lo anterior, la necesidad de volver a ejercer la crítica y a encender la lucha contra la explotación

²³⁵ Como afirma Martin Hägglund en su comentario sobre *Espectros de Marx*, “[w]hat is important about the figure of the specter, then, is that it cannot be fully present: it has no being in itself but marks a relation to what is *no longer* or *not yet*” (2008: 82).

²³⁶ Mandolessi (2017: 64-66) analiza *Los planetas* desde el concepto de espectralidad para proponer una lectura de la novela en el marco de un corpus dictatorial en el que los desaparecidos (re)aparecen representados como fantasmas. En otro sentido, Dove (2012: 165-166) se detiene en el término “desaparición” que se lee en *Boca de lobo* referido a Delia y lo conecta con el pasado del terrorismo de Estado. Por su parte, Saraceni (2007) trabaja la figura del heredero en *Lenta biografía* desde la noción de espectralidad según Derrida. Para un recorrido exhaustivo que rastrea el motivo de lo espectral en toda la obra narrativa de Chejfec, véase Coquil (2017b: 57-81).

²³⁷ Para una crítica de ese discurso, véase Lewis (2008: 157). Para una crítica de las tesis de Fukuyama, véase especialmente el análisis del propio Derrida (2003: 70-89).

cada vez, en cada época, con más razón aun porque las fuerzas del sometimiento retornan ilesas, iguales a sí mismas, siempre renovadas.

En esta línea de sentido, se cuentan dos historias de proletarios que funcionan a modo de parábolas y que articulan procesos histórico-económicos con zonas específicas de la tradición literaria; por ende, aquello que regresa pertenece tanto al orden del pasado industrial como de las figuraciones literarias de la opresión. La historia de G es la de un joven obrero de la misma edad que Delia para quien la vida en la fábrica significa la justificación de su existencia, a tal punto que su vida anterior se le presenta como algo irreal que contrasta con la contundencia de la realidad fabril. El joven G es un caso extremo de identificación entre obrero y máquina, y esa peculiaridad explica su tragedia.²³⁸ Porque cuando la fábrica incorpora nuevas maquinarias que reemplazan a las anteriores que se han vuelto, presumiblemente, obsoletas,²³⁹ G se niega a trabajar y es despedido. Como vemos, el despido no se produce a causa de algún tipo de acción de protesta, ni siquiera de apelación a métodos de violencia, sino a la más absoluta inacción: “era la vieja máquina, diciendo que no, la que hablaba a través de G, y para hacerlo elegía paradójicamente el silencio, mejor dicho la quietud, del muchacho” (147). Este abandono a la pasividad es lo que la empresa considera amenazante. El joven obrero volverá a aparecer en varias ocasiones, hasta convertirse casi en una obsesión de Delia, cuando ella y el narrador se lo encuentren a G durante las caminatas y él esté, invariablemente, parado en una esquina, con los brazos al costado del cuerpo y la mirada abstraída. La conclusión que saca Delia de la parábola de G es que la falta de

²³⁸ En un sentido similar, Oscar Ariel Cabezas sostiene que la historia del obrero G muestra “la tragedia de habitar la boca del lobo con la tristeza de quien ha perdido el orden funcional de los pensamientos abstractos de la operación” (2013: 263).

²³⁹ El adelanto técnico vuelve prescindible la fuerza de trabajo del obrero: “La historia de G habla del obrero descartable como vida anónima que puede ser borrada de un plumazo por el progreso técnico de la fábrica” (Cabezas 2013: 263).

calificación para la clase obrera se puede convertir, paradójicamente, en una virtud, porque le confiere un mayor poder de adaptación a las transformaciones tecnológicas: “Era una desgracia que los obreros supieran hacer algo, me dijo Delia; no es posible imaginar cuánto más útiles son cuanto menos saben” (157).

La historia de G formula una serie de problemas teóricos que se inscriben en la tradición marxista,²⁴⁰ pero además plantea una cuestión decisiva para la lectura de *Boca de lobo*: ¿cuál es la rara temporalidad de la novela a partir del momento en que dice que G “recordaba un viejo problema fabril” y a continuación da un ejemplo acerca de los métodos para la producción del plusvalor relativo? El recurso didáctico de la ejemplificación, tan corriente en *El capital* de Marx, es empleado también en *Boca de lobo*: “Sin entender por qué, en sus abstracciones G recordaba un viejo problema fabril: si un obrero precisa dos días para hacer, por ejemplo, un martillo, ¿cuántos martillos harán en cuatro días diez obreros?” (148). En este problema matemático de apariencia sencilla se condensan unos cuantos conceptos de la teoría marxiana: cantidad de trabajo socialmente necesario para la producción de un valor de uso, diferencia entre plusvalor absoluto y plusvalor relativo, procedimientos particulares de producción del plusvalor relativo, cooperación, división del trabajo, etc. ¿De qué tiempo histórico se habla cuando se narra que los obreros de la fábrica de Delia “decidieron destrozar esas moles imponentes, intrincadas y metálicas” (100)? ¿Es un retorno deliberado de las acciones luditas? Recordemos de qué se trató ese episodio histórico:

²⁴⁰ Para un análisis de cómo opera el concepto de alienación en la novela, véase Sánchez (2012). El autor revisa detenidamente los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* de Marx para establecer las relaciones correspondientes con *Boca de lobo*. Dado que su artículo se centra exclusivamente en la noción de alienación, no se ocupa de las múltiples referencias a los *Grundrisse* y *El capital* que también están diseminadas en la novela.

La destrucción masiva de máquinas que tuvo lugar –bajo el nombre de *movimiento ludista*– en los distritos manufactureros ingleses durante los primeros 15 años del siglo XIX, a causa sobre todo de la utilización del telar de vapor, ofreció al gobierno antijacobino de un Sidmouth, un Castlereagh, etc., el pretexto para adoptar las más reaccionarias medidas de violencia. Se requirió tiempo y experiencia antes que el obrero distinguiera entre la *maquinaria* y su *empleo capitalista*, aprendiendo así a transferir sus ataques, antes dirigidos contra el *mismo medio material de producción*, a la *forma social de explotación* de dicho medio (Marx 2003 [1867]: 522-523).

Según Christian Ferrer, el error de cálculo de los luditas se explica, en parte, por el alcance de su tentativa: “el objetivo de los luditas no era político sino social y moral: no querían el poder sino poder desviar la dinámica de la industrialización acelerada” (2004: 84). ¿Los obreros de *Boca de lobo* adoptan este modelo? ¿O, en cambio, deberíamos entender que no tienen conocimiento de las prácticas del movimiento obrero en épocas pasadas? ¿Estaríamos ante la repetición de la historia con la diferencia de que esta vez los atentados se realizan contra máquinas inverosímiles, carentes de consistencia material, que se desploman como si estuvieran hechas de cartón, neutralizando de alguna manera el gesto de rebeldía? En síntesis, son numerosos los indicios diseminados en el texto que construyen una temporalidad confusa, impura, en la que el futuro asume las formas de un pasado remoto – que Delia y G sean niños obreros reenvía a la época de la gran industria en Inglaterra, cuando el trabajo y la explotación infantil eran la norma–, pero que, asimismo, presenta elementos que se pueden ligar a cierta idea de actualidad –como por ejemplo los procesos de desregulación del mercado laboral que se produjeron hacia finales del siglo XX.

La segunda historia es la de F, uno de los obreros que se ve obligado a tomar uno de los pequeños adelantos ofrecidos por el grupo de obreros devenidos prestamistas.²⁴¹ Como hemos dicho, el monto de los préstamos es ínfimo, irrisorio, y el interés excesivo. Se trata de

²⁴¹ Sobre el vínculo entre condición obrera y lógica de la deuda en la novela, véase especialmente el análisis de Cabezas (2013: 247-254).

préstamos de subsistencia para comprar jabón, alimento o para pagar un boleto de colectivo. La obligación de tomar estas deudas se explica por un viejo problema ligado a las condiciones laborales en el sistema capitalista: la insuficiencia del salario que recibe el obrero para cubrir las necesidades que garanticen su reproducción o conservación.²⁴² Asimismo y como dijimos en el capítulo anterior, los préstamos se vinculan con la cuestión de la usura y muestran una imagen degradada de la clase obrera desde el momento en que son ex obreros quienes actúan como usureros. A causa de que no puede cancelar la deuda que contrajo, F recurre al disfraz y al camuflaje como estrategia para que los prestamistas no lo descubran en la fábrica. Y, efectivamente, debido a la uniformidad de la vestimenta obrera y a la homogeneidad de sus movimientos, los acreedores no ven otra cosa que una multitud indistinta entre la que nadie se destaca. La teatralidad da lugar a la resolución de pagar la deuda con su propia vida, pero no es necesario ya que las penurias de F terminan cuando los compañeros de la fábrica organizan una colecta para socorrerlo.

Como veremos a continuación, la historia de F establece un diálogo velado con la tradición gauchesca, y este es un elemento que, a nuestro juicio, la crítica especializada no ha señalado con suficiente precisión hasta el momento. De distintas maneras, se ha dicho que el vínculo del narrador de *Boca de lobo* con Delia y los obreros replica un esquema de violencia simbólica ejercida por la cultura letrada sobre las clases populares. Quintana (2005)

²⁴² En términos abstractos, “el *valor de la fuerza de trabajo* es el *valor de los medios de subsistencia necesarios* para la conservación del poseedor de aquella. (...) La suma de los medios de subsistencia, pues, tiene que alcanzar para mantener al individuo laborioso en cuanto tal, en su condición normal de vida” (Marx 2002 [1867]: 207-208). Ahora bien, el valor de la fuerza de trabajo puede sufrir un proceso de disminución, por caso, en un contexto de desarrollo de las fuerzas productivas que provoque una reducción del tiempo de trabajo socialmente necesario. Por otra parte, cada época histórica define aquello que considera necesidades indispensables que un trabajador debería satisfacer mediante el pago que recibe por su fuerza de trabajo. A partir de la historia de F se podría hipotetizar, entonces, que el tiempo histórico (impreciso) en que transcurre *Boca de lobo* no considera como imprescindibles ciertos medios de vida –por ejemplo, un jabón de tocador–, por cuanto los personajes de la novela tienen que recurrir a préstamos usurarios para acceder a esos bienes.

conecta este elemento con un tópico de la literatura argentina: la invasión del espacio aristocrático por parte de las clases populares, tal como se manifiesta en clave alegórica en “Casa tomada”. Según la autora, Chejfec invierte el tópico, ya que es el letrado el que invade el espacio de los trabajadores, buscando constituirse una identidad en base a su proximidad con los Otros.²⁴³ En una dirección similar, Korn (2018) establece el paralelismo entre el narrador de *Boca de lobo* y el de “Las puertas del cielo” de Julio Cortázar. Mientras que Patrick Dove sugiere que *Boca de lobo* no apela al gesto literario de tomar la voz en lugar de otro, “de un sujeto subalterno privado de su propia ‘voz’” (2012: 182), Mariana Catalin (2013: 128) entiende que el narrador ejerce la violencia de convertir a los obreros en espectáculo. Catalin agrega que esa violencia es tanto interpretativa como física,²⁴⁴ si se toma en consideración el acto de violación contra Delia. Lo que estaría en juego aquí, según la crítica, es la tensión intrínseca del realismo social, es decir, la de narrar el mundo obrero desde la posición burguesa (Catalin 2013: 155). En esta línea de sentido, Gianfranco Selgas (2017: 164-165) hace algunas consideraciones acerca de la violencia simbólica con que el narrador nombra a Delia y los obreros, lo que señalaría un ejercicio de poder inscripto en el uso del lenguaje.

Por lo tanto, se puede afirmar que *Boca de lobo* narra una vez más la relación siempre conflictiva entre letrados y clases populares; en este caso en particular, la clase obrera. Aceptada esa caracterización de la novela, se puede establecer a continuación un vínculo con el género gauchesco, por cuanto constituye el caso más emblemático en el contexto de la tradición literaria nacional para pensar aquella tensión cultural. Y, en efecto, la gauchesca

²⁴³ El dispositivo narrativo de *Boca de lobo* es leído por Quintana en relación con la antropología especulativa de Saer, y en ese punto su lectura es coincidente con la de Fernando Reati (2006b).

²⁴⁴ De modo similar, François plantea que “[l]a violencia ejercida sobre el cuerpo de Delia no es solo física, sino también discursiva” (2018: 169).

resuena en *Boca de lobo* en más de una oportunidad, resonancia que se ve reforzada por una serie de referencias distribuidas a lo largo del texto:

Muchos obreros recordaron entonces los propios hogares, las *humildes taperas* cuando las abatía el viento los días de tormenta (101; las cursivas son nuestras).

En el *interior del rancho*, una vez acostumbrado a los olores de la casa, se respiraban los olores del campo silvestre, o en todo caso los olores aproximados a algo denominado silvestre (43; las cursivas son nuestras).

Después de aislarlos, evaluar y anticipar el provecho que podía sacarse de ellos, los contrataba, engullía y al final los devolvía a una vida corriente hecha de actos repetidos. Una palabra tiene un matiz que lo define muy bien: ‘*conchabar*’, emplear a la persona para someterla al trabajo en cuerpo y alma, y así sacarle todo el jugo posible (162; las cursivas son nuestras).

Ítems lexicales, como “*tapera*”, “*rancho*” o “*conchabar*”,²⁴⁵ reenvían de inmediato a la gauchesca y, sin embargo, se mezclan de manera inescindible con la contemporaneidad. Son al mismo tiempo voces actuales y antiguas: “*pertenecían al futuro inmediato, al pasado reciente o a la historia antigua*” (154). La casa de F recibe el nombre de *tapera* pero está hecha de chapas y cartones, como las construcciones de las villas que proliferan en los suburbios

²⁴⁵ Hay dos críticos que también se detienen en los términos “*conchabo*” y “*conchabar*”. Catalin alude al cruce de temporalidades poniendo el acento en las diferentes modalidades del trabajo representadas en la novela: “El trabajo es definido entonces por diferentes tiempos. Por una parte, para describir los elementos que se utilizan se apela a un vocabulario moderno (fundamentalmente, ‘línea de montaje’); pero, por otra, trabajar parece tener efectos que se asemejan a formas precarias del trabajo del presente (los ‘obreros’ viven en villas) y, al mismo tiempo, las relaciones aparecen marcadas por términos que podrían pensarse como arcaicos (cuando debe definirse la relación de dependencia se la nombra como ‘*conchabo*’)” (2013: 130). Por su parte, Fermín Rodríguez (2019: 39-41) analiza la modalidad del trabajo en *Boca de lobo* a la luz de los postulados de Marx acerca de la jornada laboral en la época de la gran industria, pero agrega que en el período posfordista el capital extiende su influencia por fuera de los límites de la jornada laboral. En ese sentido, la “*fábrica biopolítica*” es una fábrica afectiva de reproducción de la vida, zona de indistinción entre lo biológico y lo social, que ya no contrata trabajadores sino que “*conchaba*” al cuerpo social entero: “Todo el campo de la vida social queda transformado en un campo económico, según una economía afectiva que acecha en esos intervalos de libertad y de distracción entre el tiempo del trabajo y la hora de irse a dormir, cuando el curso normal de las cosas se detiene y los seres anónimos como Delia viven, hablan, sienten, se enamoran, crean, colaboran, piensan y se mueven a ritmos que no son necesariamente los orquestados por las regularidades del hábito” (Rodríguez 2019: 41).

postindustriales, en general, y en el suburbio donde transcurre la novela, en particular. En otro momento, aparecen unos personajes que son mencionados como los hijos de F. La referencia velada y con el nombre truncado a “los hijos de Fierro” cobra sentido en el contexto de la serie lexical pero sobre todo porque tiene una resonancia particular para el lector argentino. Pareciera que en *Boca de lobo* de algún modo se cumple la profecía de Nicolás Rosa:

los Hijos de Martín Fierro, los nietos de Juan Moreira, los hijastros y los ilegítimos de Amorim, los bisnietos y tataranietos de Bartolomé Hidalgo y de Estanislao del Campo (la obra de Leónidas Lamborghini, *Estanislao del mate*, 1986) y los choznos de la ‘refalosa’ están en Osvaldo Lamborghini, por momentos en César Aira (*Moreira*, 1972) y en la ópera bufa de Bizzio y Guebel. La gauchesca, pareciera decir, es el futuro de la literatura nacional (1997: 151).

El hecho de que la novela se inscriba en este linaje no quiere decir que la historia de F y de los hijos de F repita, punto por punto, la trayectoria de Martín Fierro y de sus hijos, ni mucho menos. La alusión permite conectar el futuro difuso del obrero industrial con el pasado del gaucho, pero no para establecer una analogía inmediata entre ellos, sino para señalar ciertas invariantes de la miseria y la explotación. Para retomar la fórmula de Ludmer, el futuro del pasado obrero incluiría también otros pasados, que terminarían por conformar una especie de linaje de los sometidos. Porque, además, en tanto se constituye como la escena de escritura de una novela por parte de un narrador que no es de extracción obrera, vuelve a reponer la tensión entre letrados y clases populares. La letra como apropiación de la subalternidad culmina con la violación física, el modo último de someter al otro: “Quería partirla y que se desvaneciera, pero sólo para darle alcance, aprisionarla y someterla con más fuerza” (Chejfec 2009 [2000]: 109). La violencia que inflige la letra en este caso no consiste en superponerse con la voz del subalterno, sino que se afirma como una lengua fría, estéril, una lengua que,

por otra parte, se limita a diseccionar aquel mundo fabril con la pericia del entomólogo y con la persistencia del melancólico.

Lo que presentan las parábolas de F y G es una versión conjetural del futuro como un tiempo hecho de múltiples tiempos sedimentados. La desintegración del mundo del trabajo es, también, a cada momento, la historia de gauchos y obreros, y además la historia de las literaturas que se escribieron sobre esos gauchos y obreros. Trabajador industrial y campesino se ven igualados por la trama discursiva: vivienda precaria hecha de cartón y chapa que reenvía a la tapera del gaucho; los hijos de F cuya única actividad es una extraña hermenéutica de los desechos acumulados en un basural; F perseguido por los prestamistas, obligado al disfraz y al simulacro; G perseguido por el desarrollo tecnológico, arrojado fuera de la fábrica por la incapacidad de adaptarse a los avances de los medios de producción. En última instancia, *Boca de lobo* no es una novela de anticipación de la crisis, sino que se trata de una construcción deliberadamente conjetural, que se sirve de materiales diversos, tanto en el plano histórico como en el literario, para elaborar un artefacto conceptual que da cuenta de un proceso de desintegración social.

Conclusiones

Como quedó de manifiesto en el desarrollo, la estructura de la tesis establece, en cada una de sus partes, la correspondencia entre ejes conceptuales y ejes temporales. Quisiéramos retomar el planteo para hacer una serie de especificaciones generales y señalar, por último, algunos aspectos que quizás admitan desarrollos posteriores.

Centrada en la narrativa de Aira, la primera parte se sostiene sobre el concepto de fantasmagoría y el tiempo presente. Afirmamos que ciertas novelas del escritor se construyen en relación con los síntomas de la transformación urbana contemporánea y que dicho interés arroja una visión fantasmagórica de la ciudad de fin de siglo. Con el concepto de fantasmagoría –proveniente de la tradición marxista– tomamos el desafío de analizar la obra de Aira desde marcos conceptuales que no son *a priori* los que le quedan más cómodos al objeto. En suma, hablar de fantasmagoría nos permitió analizar la configuración del espacio urbano en la narrativa de Aira a partir del cruce de esferas heterogéneas: mercancías y literatura. Contra la “política de la forma resistente” (Rancière 2016) imperante en la literatura argentina de los ochenta (Saer, Piglia), y por fuera también de la política estética que deviene vida al precio de suprimirse como arte (vanguardias históricas y constructivismo, pero también compromiso revolucionario en los sesenta y setenta en América Latina), la política de la literatura de Aira es la del encuentro de los heterogéneos: sus novelas terminan por reencantar esos lugares de la experiencia contemporánea de la ciudad que pertenecerían

a un mundo incompatible con el de la literatura, para hacer de ellos –supermercados, casas de comida rápida, gimnasios– ya no espacios de la estandarización y la pérdida de la identidad sino espacios de la imaginación novelesca. Para decirlo con Rancière, “[l]o sensible heterogéneo de que se nutre el arte de la era estética puede encontrarse en cualquier lugar y principalmente en el terreno mismo del que los puristas querían alejarlo” (2016: 64).

La segunda parte tuvo como objeto de análisis la narrativa de Fogwill y allí el eje conceptual se vincula con la perspectiva económico-materialista con la cual el escritor formula un *continuum* que enlaza la ciudad de las demoliciones y las obras de infraestructura (*En otro orden de cosas*), la de las autopistas y barrios privados (*Nuestro modo de vida*), y la de la fragmentación territorial y social (*Vivir afuera*). En resumen, la saga novelística explora el vínculo indisoluble entre los procesos de reestructuración urbana y la distribución espacial de la desigualdad. El eje conceptual, entonces, se sostiene sobre conceptos como “carácter destructivo” (Benjamin) y “urbanización del capital” (Harvey), desde el momento en que creemos que las novelas hacen foco en la fuerza destructora y, simultáneamente, productiva de la modernización. En cuanto al eje temporal, la segunda parte de la tesis está orientada al pasado, dado que las novelas de Fogwill realizan un movimiento genealógico que se propone exhibir –sin emitir juicios morales al respecto– cómo el capital modificó la ciudad contemporánea.

Y en la tercera parte, que trabaja sobre textos de Chejfec y Helder, el eje temporal correspondiente es el futuro y el conceptual, la ruina. Este cruce, que puede resultar paradójico, se explica por sintagmas como “promesas de ruinas” (Chejfec) o “recuerdo del porvenir” (Helder). Si la apuesta de estos dos escritores por la figuración de un futuro incierto es relevante a la hora de evaluar sus proyectos estéticos, en el caso de Chejfec en particular la mezcla de temporalidades constituye un elemento incluso programático. La proliferación

de imágenes de lo arruinado y la preferencia por mostrar espacios degradados se articula con la elaboración de coordenadas temporales que mezclan elementos del pasado con visiones de un futuro crepuscular. Entendemos que el matiz ciertamente pesimista de novelas como *Boca de lobo*, que la haría partícipe de cierta “narrativa de la derrota” (Jameson 1996), contiene, sin embargo, perspectivas emancipadoras. El montaje heterocrónico dispuesto por la novela –que revela, en nuestra lectura, la larga historia de explotación de la clase obrera– no constituiría un mecanismo para lamentarse por el pasado perdido sino un dispositivo para activar la rememoración y, en definitiva, promover la redención de las víctimas de la historia.

Considerada en retrospectiva, la secuencia temporal que estructura la tesis parece tomada del bardo de William Blake, que ve presente, pasado y futuro –en ese orden–, pero también del ángel de la historia de la tesis IX de Benjamin. Ese ángel que observa cómo las ruinas se acumulan unas sobre otras, pero no las ruinas como objeto de contemplación sino como imagen de la catástrofe. En línea con una concepción de la temporalidad fundada en la yuxtaposición, el ángel de Benjamin mira hacia el pasado pero un viento lo empuja irresistiblemente hacia el futuro. De algún modo, el sustrato benjaminiano también le confirió a la tesis un énfasis en las supervivencias, en el montaje de temporalidades antes que en la idea de corte abrupto.

Como dijimos en la introducción, la tesis se sustentó más en la noción de continuidad que en la de corte. En ese sentido, podríamos afirmar que nos motivó la ambición de “abandonar la pobre dramaturgia del fin y el retorno” (Rancière 2014: 16). En una época –la del inicio de nuestra investigación– en la que proliferaban los discursos acerca de los fines y los retornos, nos interesó pensar los objetos literarios en el plano de la continuidad antes que evaluarlos a partir de las figuras del corte, la cesura o la discontinuidad.

Dicha continuidad se manifiesta de manera privilegiada –aunque no únicamente– en el diálogo que los textos del corpus de análisis establecen con tradiciones literarias y culturales: por caso, la invención de Flores por Aira dialoga con la invención de Palermo que se deja leer en el *Evaristo Carriego*; en la segunda parte, el Sur mitológico de Borges, el sur mítico de los cuchilleros y del culto al coraje se literaliza en Fogwill, se convierte en el sur del delito organizado, las mafias policiales y la pobreza material; en la tercera, los tesis de Martínez Estrada sobre la ciudad de Buenos Aires se traducen en narración en Chejfec, reescritura no en términos de inversión sino a partir del gesto hiperbólico de *llevar al extremo*, por medio de la ficcionalización, aquello que estaba ya en Martínez Estrada. Pero también nos referimos al diálogo intertextual de *La luz argentina* con *Amalia* de Mármol o con el género gótico, de *Boca de lobo* con la discursividad marxista y con el realismo social, de *Nuestro modo de vida* con *La luz argentina*, o de la poesía de Helder con un repertorio cultural que va del Siglo de Oro español, pasa por Baudelaire y llega a T.S. Eliot, Ezra Pound, Juan L. Ortiz y Joaquín Giannuzzi. Se trata, en suma, de escrituras trabajadas por la tradición, en el sentido de que la invocan permanentemente; dicho de otra manera, se trata de escritores que construyen sus obras en diálogo con tradiciones textuales, un poco a la manera en que lo piensa Barthes cuando dice que la literatura practica una “*mimesis* de los lenguajes”, una “imitación general de los lenguajes”: “La práctica literaria no es una práctica de expresión, de expresividad, de reflejo, sino una práctica de imitación, de copia infinita” (2003: 178).

Para concluir, aquello que en la introducción denominamos “línea de continuidad” y que aquí retomamos, probablemente admita una serie de precisiones que podrían conducir a futuras investigaciones. Nos referimos a la posibilidad de precisar cuáles son las diferentes modalidades de ese continuo, es decir, de qué maneras distintas tiene ocurrencia dicha continuidad –referida, como dijimos al comienzo, a la insistencia sobre lo urbano de cierta

literatura argentina contemporánea. En tal sentido, se impondría la necesidad de postular una serie de figuras (latencia, resto, huella, reescritura) que le den mayor volumen o espesor a eso que llamamos, a rasgos generales, continuidad (como un modo de contrarrestar las ideas de corte, ruptura o discontinuidad). El despliegue de estas figuras se correspondería ya no solamente con los autores trabajados en esta tesis, sino que supondría una ampliación del corpus de análisis.

Bibliografía

1. TEXTOS DE LOS AUTORES DEL CORPUS

1.1. CÉSAR AIRA

AIRA, César (1981a). *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

AIRA, César (1981b). “Novela argentina: nada más que una idea”, *Vigencia*, núm. 51 (agosto), pp. 55-58.

AIRA, César (1983). *La luz argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

AIRA, César (1987). “Zona peligrosa”, *El Porteño*, año VI (abril), pp. 66-68.

AIRA, César (1991). *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

AIRA, César (1992). *La prueba*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

AIRA, César (1993). “Exotismo”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 3, pp. 73-79.

AIRA, César (1993). *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Emecé.

AIRA, César (1995). “La innovación”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 4, pp. 27-33.

AIRA, César (1996). *La abeja*. Buenos Aires: Emecé.

AIRA, César (1999). *Cómo me hice monja. La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

AIRA, César (2001). “La obra maestra secreta”, *El País*, web, disponible en: https://elpais.com/diario/2001/11/24/babelia/1006562355_850215.html.

AIRA, César (2010) [2001]. *La villa*. Buenos Aires: Emecé.

AIRA, César (2014) [1990]. *Los fantasmas*. Buenos Aires: Literatura Random House.

AIRA, César (2015) [1998]. *La mendiga*. Buenos Aires: Literatura Random House.

AIRA, César (2018). *Evasión y otros ensayos*. Buenos Aires: Literatura Random House.

1.2. FOGWILL

FOGWILL (2001). *En otro orden de cosas*. Barcelona: Mondadori.

- FOGWILL (2002). “La instalación de Arturo Carrera”, en Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini. *Palacio de los Aplausos (o el suelo del sentido)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 59-62.
- FOGWILL (2003). *Urbana*. Barcelona: Mondadori.
- FOGWILL (2010). *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva.
- FOGWILL (2012) [1998]. *Vivir afuera*. Buenos Aires: El Ateneo.
- FOGWILL (2014). *Nuestro modo de vida*. Buenos Aires: Alfaguara.
- FOGWILL (2016). *Diálogos en el campo enemigo*. Buenos Aires: Mansalva.

1.3. SERGIO CHEJFEC

- CHEJFEC, Sergio (1990). *Moral*. Buenos Aires: Puntosur.
- CHEJFEC, Sergio (1997). *El llamado de la especie*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- CHEJFEC, Sergio (2008) [1992]. *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CHEJFEC, Sergio (2009) [2000]. *Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CHEJFEC, Sergio (2012). *La experiencia dramática*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CHEJFEC, Sergio (2017a). *El visitante*. Buenos Aires: Excursiones.
- CHEJFEC, Sergio (2017b). *Teoría del ascensor*. Buenos Aires: Entropía.

1.4. D.G. HELDER

- HELDER, D. G. (1987). “El neobarroco en la Argentina”, *Diario de Poesía*, n° 4, pp. 24-25.
- HELDER, D. G. (1990). *El faro de Guereño*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- HELDER, D. G. (1993). *El guadal*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- HELDER, D. G. (1997). “(Tomas para un documental)”, *Punto de vista*, n° 57, pp. 1-5.
- HELDER, D. G. (2014). “Ejercicios de imaginación histórica”, *Mancilla*, n° 7-8, pp. 6-9.

2. TEXTOS CITADOS DE OTROS AUTORES

- BORGES, Jorge Luis (1995) [1974]. *Evaristo Carriego*. Barcelona: Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis (1998) [1964]. “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión*. Barcelona: Alianza Editorial, pp. 188-203.
- CORTÁZAR, Julio (1975). “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 25, pp. 145-151.

- HOFFMANN, E.T.A. (2009). “El hombre de arena”. *Cuentos*. Madrid: Espasa-Calpe. Traducción de C. Gallardo de Mesa.
- LAMBORGHINI, Osvaldo (1980). “El lugar del artista” (entrevista), *Lecturas críticas. Revista de investigación y teoría literarias*, año I, n° 1, pp. 48-51.
- LIBERTELLA, Héctor (2003). *La librería argentina*. Córdoba: Alción Editora.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1968) [1940]. *La cabeza de Goliath*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1976) [1933]. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada.
- NEGRONI, María (1999). *Museo negro*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- PIGLIA, Ricardo (1993). “El laboratorio de la escritura”. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, pp. 89-97.
- PIGLIA, Ricardo y VILLORO, Juan (2007). “Escribir es conversar”, *Letras Libres*, web, disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/escribir-es-conversar>.
- POUND, Ezra (1977) [1934]. *El ABC de la lectura*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor. Traducción de Patricio Canto.
- SAER, Juan José (2005). *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral.

3. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

3.1. SOBRE CÉSAR AIRA

- ANDERMANN, Jens (2015). “La operación Aira: literatura argentina y procedimiento”, en Rolf Kailuweit y Jaeckel, Volker (eds.). *La invención de la metrópoli. Lenguaje y discurso urbano en la obra de Roberto Arlt*. Frankfurt am Main/Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 183-197.
- BARROS, César (2012). “Del ‘macrocosmos de la hamburguesa’ a ‘lo real de la realidad’: consumo, sujeto y acción en *La prueba* de César Aira”, *Revista Hispánica Moderna*, año 65, núm. 2 (December), pp. 135-152.
- BONACIC, Dánisa (2014). “Espacio urbano, crisis y convivencia en *La villa* de César Aira”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 40, n° 79, pp. 359-376.
- BREUIL, Cristina (2003). *Poétique de la ville dans l'oeuvre de César Aira*. Tesis doctoral. Université Stendhal, Grenoble.
- BREUIL, Cristina (2005). “César Aira ou la tentation de l'espace”, en Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (eds.). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Tigre/Hors Série, pp. 249-260.

- CATELLI, Nora (1984). “Los gestos de la postmodernidad”, *Punto de vista*, n° 22, pp. 37.
- CONTRERAS, Sandra (1990). “El artesano de la fragilidad”, *Paradoxa*, n° 4/5, pp. 63-72.
- CONTRERAS, Sandra (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- CONTRERAS, Sandra (2007). “Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente”, en Luis E. Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (comps.). *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 67-86.
- CORTÉS ROCCA, Paola (2018). “Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio”, en Noé Jitrik y Jorge Monteleone (dirs.). *Historia crítica de la literatura argentina 12: Una literatura en aflicción*. Buenos Aires: Emecé, pp. 217-238.
- DECOCK, Pablo (2003). “Desencuentro receptor y valor literario en la poética de César Aira: Análisis de dos relatos”, *V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, web, disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10/ev.10.pdf.
- DECOCK, Pablo (2010). “Big Bang y aporías del final en el barrio de César Aira” en Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (eds.). *Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana (Siglos XX-XXI)*. Berna: Peter Lang, pp. 399-417.
- DELGADO, Verónica (1994). “Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Copi, Daniel Guebel”, *Actas del VI Congreso de la Asociación «Amigos de la Literatura Latinoamericana»*. Mar del Plata: Celehis, pp. 255-268.
- DEPETRIS CHAUVIN, Irene (2014). “La violencia gratuita y el poder de lo falso en César Aira”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 87 (noviembre), pp. 69-87.
- EPPLIN, Craig y PENNIX-TADSEN, Philipp (2005). “Cualquier cosa: un encuentro con César Aira” (entrevista), *Ciberletras*, web, disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>.
- GARCÍA, Mariano (2006). *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- HEFFES, Gisela (2011). “Crisis, imaginación y estética: espacio urbano y la resignificación de los desechos en Buenos Aires”, *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, vol. 19, n° 38, pp. 27-49.
- HEFFES, Gisela (2012). “Muerte y transfiguración de la ciudad: territorios urbanos y marginalidad”, *Cuadernos de literatura*, n° 32, pp. 125-152.
- HOYOS, Héctor (2015). *Beyond Bolaño: the global Latin American novel*. New York: Columbia University Press.

- KOHAN, Martín (2005). “Lo más breve de lo breve. Las novelas ínfimas de César Aira”, en Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (eds.). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Tigre/Hors Série, pp. 79-86.
- KOHAN, Martín (2021). “Una vanguardia sin épica”. *La vanguardia permanente. La posibilidad de lo nuevo en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Paidós, pp. 157-178.
- LADDAGA, Reinaldo (2001). “Una literatura de clase media. Notas sobre César Aira”, *Hispanamérica*, año 30, n° 88, pp. 37-48.
- LINK, Daniel (2003). “Los fantasmas de la literatura”. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, pp. 303-312.
- LINK, Daniel. (2006). “Restos de Aira”. *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires: Entropía, pp. 251-263.
- MINELLI, Alejandra (2006). *Con el aura del margen. Cultura argentina en los '80/'90*. Córdoba: Alción.
- MONTALDO, Graciela (1998). “Borges, Aira y la literatura para multitudes”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 6, pp. 7-17.
- MONTALDO, Graciela (2010). “Aira: un arte basado en la incorrección. El cuestionamiento de las instituciones en una vanguardia finisecular”, en David Viñas (dir.), Rocco Carbone y Ana Ojeda (comps.). *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*. Buenos Aires: Paradiso, pp. 94-106.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2007). “Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del sur de América”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, núm. 221 (Octubre-Diciembre), pp. 887-902.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2008). “Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa”, en Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.). *Entre lo global y lo local: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 51-77.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2011). “Del simulacro a lo real: hacia un realismo del simulacro”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVII, núms. 236-237 (Julio-Diciembre), pp. 919-937.
- MUÑIZ, María Gabriela (2009). “Protagonismo villero: la nueva fisonomía de una Buenos Aires marginal en la segunda mitad del siglo XX”, *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, web, disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/57742>.
- O’CONNOR, Patrick (1999). “César Aira's simple lesbians: passing *La prueba*”, *Latin American Literary Review*, vol. 27, núm. 54 (Jul. - Dec.), pp. 23-38.
- OEYEN, Annelies (2012). “La villa miseria como laberinto mágico: el caso *La villa* de César Aira (2001)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 89, núm. 1, pp. 75-89. DOI: 10.3828/bhs.2012.6.

- PAULS, Alan (1990). "El revés del sentido", *Babel. Revista de libros*, núm. 21, p. 5.
- PÉREZ, Agustina (2020). "La villa a través del espejo. La villa de César Aira como dispositivo óptico", *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, núm. 18, pp. 192-205.
- PODLUBNE, Judith (1996). "César Aira: La lógica del continuo", *Paradoxa*, año X, núm. 8, pp. 59-71.
- PREMAT, Julio (2021). "Aira: el reloj del vanguardista difunto". *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 123-151.
- PRIETO, Julio (2005). "Vanguardia y mala literatura. De Macedonio a César Aira", en Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (eds.). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Tigre/Hors Série, pp. 181-194.
- QUINTANA, Isabel (2015). "Cartonautas en el asfalto", en Adriana López-Labourdette y Ariel Camejo Vento (eds.). *Pa(i)sajes urbanos*. Barcelona: Lingkua, pp. 55-78.
- REBER, Dierdra (2007). "Cure for the Capitalist Headache: Affect and Fantastic Consumption in César Aira's Argentine 'Baghdad'", *MLN (Hispanic Issue)*, vol. 122, núm. 2, pp. 371-399. DOI: 10.1353/mln.2007.0047.
- RÍOS, Marina Cecilia (2014). "Dispositivo de lectura en *La villa* de César Aira y *Los fantasmas del masajista* de Mario Bellatin: cuerpos, escritura y performance", *Badebec*, vol. 4, n° 7, pp. 42-60.
- RODRÍGUEZ, Fermín A. (2017). "César Aira y la novela de la crisis", *Revista Hispánica Moderna*, vol. 70, núm. 2, pp. 179-195.
- RODRÍGUEZ, Fermín A. (2018). "La imaginación de la crisis. Señales de vida en el fin de la historia", en Noé Jitrik y Jorge Monteleone (dirs.). *Historia crítica de la literatura argentina 12: una literatura en aflicción*. Buenos Aires: Emecé, pp. 239-263.
- RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón (2006). "Heterotopías: imaginación política y espacio en Piglia y Aira", *Signos Literarios*, núm. 3, pp. 43-60.
- SAAVEDRA, Guillermo (1993). "César Aira. En el reino de las intenciones fallidas". *La curiosidad impertinente*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 133-140.
- SAGER, Valeria (2008). "El lugar de Aira", *Iberoamericana*, vol. VIII, núm. 29, pp. 19-27. DOI: [10.18441/ibam.8.2008.29.19-27](https://doi.org/10.18441/ibam.8.2008.29.19-27).
- SAGER, Valeria (2014). *El punto en el tiempo: Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1079/te.1079.pdf>.
- SAÍTTA, Sylvia (2006). "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX", *Revista Nuestra América*, núm. 2, pp. 89-102.

VILLANUEVA, Graciela (2005). “Historias suspendidas en el aire. Una reflexión sobre el sentido en la obra de César Aira”, en Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (eds.). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Tigre/Hors Série, pp. 67-78.

VILLANUEVA, Graciela (2007). “El «enfrente del enfrente»: circuitos urbanos en las novelas de César Aira”, en Teresa Orecchia Havas (éd./ed.). *Les villes et la fin du XXeme siecle en Amerique latine: Littératures, cultures, représentations / Las ciudades y el fin del siglo XX en América latina: Literaturas, culturas, representaciones*. Berna: Peter Lang. 369-381.

VILLANUEVA, Graciela (2017). “«Cosas raras»: el juego del hermetismo en la ficción de César Aira”, *Cuadernos LIRICO*, núm. 17, web, disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/3822>.

3.2. SOBRE FOGWILL

AGUILAR, Gonzalo (2009). “El capitalismo como cálculo de las pasiones humanas en *La experiencia sensible* de Fogwill”. *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, pp. 293-307.

CANDIA CÁCERES, Alexis (2015). “Vivir afuera: una erótica letal”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXI, núm. 250 (enero-marzo), pp. 233-251.

COLOMINA-GARRIGÓS, Lola (2013). “Una mirada transatlántica a narrativas contestatarias de hegemonías mercadotécnicas: Belén Gopegui y Rodolfo Fogwill”, *Revista Letral*, núm. 11, pp. 144-156.

COLOMINA-GARRIGÓS, Lola (2016). “*Urbana* (2003) de Rodolfo Fogwill, o cómo revertir prácticas narrativas de la literatura de consumo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 40, n° 2 (Invierno), pp. 297-314.

CRESPO, Natalia (2012). “Borges parodiado: *Help a él* de Enrique Fogwill”. *Parodias al canon. Reescrituras en la literatura hispánica contemporánea (1975-2000)*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 35-56.

CRISTÓFALO, Américo (2011). “Política-Fogwill”, en Américo Cristófalo *et al. Fogwill. Literatura de provocación*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 13-23.

FREIDEMBERG, Daniel (2011). “Pensar, poder, máquinas y oraciones a nada”, en Américo Cristófalo *et al. Fogwill. Literatura de provocación*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 25-56.

GARCÍA, Laura (2018). “Una intemperie fantasmal. Sobre *Nuestro modo de vida* (2014), el plagio aireano de Fogwil”, *Exlibris*, núm. 7, pp. 191-203.

- GIORGI, Gabriel (2009). “Después de la salud: la escritura del virus”, *Estudios*, vol. 17, núm. 33 (enero-junio), pp. 13-34.
- GONZÁLEZ, Horacio (2000). “Para una quimérica clasificación de la novela argentina reciente”, *El ojo mocho*, núm. 15 (primavera), pp. 144-149.
- GONZÁLEZ, Horacio (2001/2). “Horror y azar. A propósito de dos libros de Fogwill”, *El ojo mocho*, núm. 16 (verano), pp. 143-146.
- GONZÁLEZ, Horacio (2003). “Carnets de lectura”, *El ojo mocho*, núm. 17 (verano), pp. 98-108.
- GONZÁLEZ, Horacio (2004). “Rodolfo Enrique Fogwill: algunas inquisiciones”, *El matadero. Revista crítica de literatura argentina. Segunda época*, núm. 3, pp. 61-77.
- GRENOVILLE, Carolina (2014). “Itinerarios e idearios de Buenos Aires: Instantáneas del espacio urbano en Olivari, Hernández y Fogwill”, en Juliana Santini y Rejane C. Rocha (coords.). *Literaturas: identidades (Ensaïos)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, pp. 61-86.
- GUERRIERO, Leila (2009). “Máquina Fogwill”. *El malpensante*, núm. 103, web, disponible en: https://www.elmalpensante.com/articulo/1475/maquina_fogwill.
- GURIAN, Max (2007). “Sexo y lenguaje en Rodolfo Fogwill: la performance del maldito”, *Crítica Cultural*, vol. 2, núm. 2 (jul./dec.), s/p.
- GURIAN, Max (2010). “Dos fantasías memorables”, *Revista de libros. Segunda época*, núm. 161 (mayo), pp. 1-3.
- KOHAN, Martín (2006) “Fogwill, en pose de combate”, *Suplemento Ñ en Clarín*. Buenos Aires, 25 de marzo de 2006. Disponible en: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/03/25/u-01163931.htm>.
- MANCINI, Adriana (2017). “Una segunda mano para la literatura argentina del S. XX y S. XXI”, *Altre Modernità*, núm. 18 (noviembre), pp. 120-32. DOI: [10.13130/2035-7680/9265](https://doi.org/10.13130/2035-7680/9265).
- LINK, Daniel (2006). “Seis personajes en busca de autor”. *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires: Entropía, pp. 183-195.
- LÓPEZ CASANOVA, Martina (2011). “Contra el sueño quieto de la vida”, en Américo Cristóbal *et al.* *Fogwill. Literatura de provocación*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 73-101.
- LÓPEZ, María Pía (2011). “Una lengua en la contrarrevolución”, en Américo Cristóbal *et al.* *Fogwill. Literatura de provocación*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 57-71.
- LÓPEZ, María Pía y GRIMSON, Ezequiel (2008). “Soñar un puerto y despertar en un barrio. Notas sobre Puerto Madero”, *La Biblioteca*, núm. 7 (primavera), pp. 222-240.

LUPPI, Juan Pablo (2016). “¿Quién sino yo? La autovalidación de la mitología autoral como culminación de la obra de Fogwill”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 18, núm. 1 (2016), pp. 75-97. DOI: [10.15446/lthc.v18n1.54680](https://doi.org/10.15446/lthc.v18n1.54680).

LUPPI, Juan Pablo (2018). “Recuentos de un yo anfibio. El autor en la trama del relato”, *Revista de literaturas modernas*, vol. 48, núm. 1 (ene-jun), pp. 49-64.

MONTENEGRO, Rodrigo (2016a). *Política de la literatura y figura de autor en Abelardo Castillo y Rodolfo Fogwill*. Tesis de Doctorado. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

MONTENEGRO, Rodrigo (2016b). “Fogwill: sociología, militancia y memoria crítica”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 32, pp. 86-99.

MONTENEGRO, Rodrigo (2018a). “Capitalismo, lenguaje e ideología a través de Rodolfo Fogwill”, *Orbis Tertius*, vol. XXIII, núm. 27. DOI: [10.24215/18517811e071](https://doi.org/10.24215/18517811e071).

MONTENEGRO, Rodrigo (2018b). “Poesía y publicidad. Notas sobre la editorial Tierra Baldía”, *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, año IV, núm. 7 (segundo semestre), pp. 116-131.

RODRÍGUEZ, Fermín (2016). “Hacer vivir afuera. En la frontera de la vida”, *Badebec*, vol. 6, n° 11 (septiembre), pp. 22-41.

SARLO, Beatriz (2001). “Fogwill, la experiencia sensible”, *Punto de vista*, núm. 71 (diciembre), pp. 27-31.

SCHWARZBÖCK, Silvia (2016b). “De Bataille a Fogwill (o de la imaginación sadiana a la experiencia dictatorial)”, *El taco en la brea*, vol. 3, n° 3 (mayo), pp. 91-110.

VÁZQUEZ, Karina E. (2009). *Fogwill: realismo y mala conciencia*. Buenos Aires: Circeto.

VOMMARO, Gabriel (2011). “Fogwill, sociólogo punk”, en Américo Cristóbal *et al.* *Fogwill. Literatura de provocación*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 117-124.

ZUNINI, Patricio (2014). *Fogwill, una memoria coral*. Buenos Aires: Mansalva.

3.3. SOBRE SERGIO CHEJFEC

ALCÍVAR BELLOLIO, Daniela (2012). “Una mínima inclinación. Imagen de autor en los ensayos de Sergio Chejfec”, *Iberoamericana*, vol. XII, núm. 48, pp. 61-78. DOI: [10.18441/ibam.12.2012.48.61-78](https://doi.org/10.18441/ibam.12.2012.48.61-78).

ALCÍVAR BELLOLIO, Daniela (2016a). “Paisajes de la crisis, crisis de los afectos: *El aire* de Sergio Chejfec”, *Anclajes*, vol. XX, núm. 2, pp. 1-16. DOI: [10.19137/anclajes-2016-2021](https://doi.org/10.19137/anclajes-2016-2021).

- ALCÍVAR BELLOLIO, Daniela (2016b). “Salir a buscar el paisaje: formas de lo geográfico y derivas de la mirada en *El llamado de la especie* de Sergio Chejfec”, *Confluente. Rivista di studi iberoamericani*, vol. 8, núm. 2, pp. 294-319. DOI: [10.6092/issn.2036-0967/6657](https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/6657).
- ALCÍVAR BELLOLIO, Daniela (2016c). “Cartografías de la mirada, del mapa virtual al recorrido afectivo: la ciudad y sus afueras en *La experiencia dramática*, de Sergio Chejfec”. *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 4, núm. 7, pp. 213-241. DOI: [10.5195/ct/2016.159](https://doi.org/10.5195/ct/2016.159).
- ALCÍVAR BELLOLIO, Daniela (2017). “Experiencias ajenas, recorridos compartidos: *Boca de lobo* de Sergio Chejfec”, *Zama*, núm. 9, pp. 71-89. DOI: [10.34096/zama.a9.n9.4054](https://doi.org/10.34096/zama.a9.n9.4054).
- ARIZA, Julio (2018). *El abandono. Abismo amoroso y crisis social en la reciente literatura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- BERG, Edgardo H. (1998). “Ficciones urbanas”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 10, pp. 23-37.
- BERG, Edgardo H. (2003). “Signo de extranjería (mínimas sobre Sergio chejfec)”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 15, pp. 87-107.
- BERG, Edgardo H. (2007a). “Una poética de la indeterminación: notas sobre Sergio Chejfec”, *Crítica Cultural*, vol. 2, núm. 2 (jul./dez.), s/p.
- BERG, Edgardo H. (2007b). “Siete notas sobre la poética de Sergio Chejfec”, *El Interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, vol. 32, pp. 10-19.
- BERG, Edgardo H. (2012). “Paseo, narración y extranjería en Sergio Chejfec”, en Dianna C. Niebylski (ed.). *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 45-56.
- BERG, Edgardo H. (2018). “Una fabril maquinación. Restos y ruinas de una comunidad en *Boca de Lobo*, de Sergio Chejfec”, *Alea. Estudios neolatinos*, vol. 20, núm. 2 (maio-agosto): pp. 147-164. DOI: [10.1590/1517-106x/2018202147164](https://doi.org/10.1590/1517-106x/2018202147164).
- BERG, Edgardo H. (2020). *Signo de extranjería. Memoria, paseo y experiencia narrativa en Sergio Chejfec*. Buenos Aires: Corregidor.
- BUTTES, Stephen (2012). “De sombras y umbrales: ansiedad geográfica en *Boca de lobo*”, en Dianna C. Niebylski (ed.). *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 147-161.
- CABEZAS, Oscar Ariel (2013). *Postsobranía: literatura, política y trabajo*. Lanús: Ediciones La Cebra.
- CATALIN, Mariana (2012). “Sergio Chejfec. *La experiencia dramática*”, *Cuadernos de literatura*, núm. 32 (julio-diciembre): pp. 364-369.

- CATALIN, Mariana (2013). “¿Para qué sirve el realismo hoy (en el final)? Sobre *Boca de lobo* y *Rabia*”, en Sandra Contreras (ed). *Cuadernos del Seminario 2: Realismos, cuestiones críticas*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones, pp. 121-152.
- CATALIN, Mariana (2014). *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec y Babel*. Rosario: Fiesta Ediciones.
- CONTRERAS, Sandra (2017). “Sergio Chejfec, iluminaciones profanas”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, núm. 261 (octubre-diciembre): pp. 213-222.
- COQUIL, Benoît (2017a). “«Complejizar lo existente»: resistencias del sentido en la obra de Sergio Chejfec”, *Cuadernos LIRICO*, núm. 17. DOI: 10.4000/lirico.3874.
- COQUIL, Benoît (2017b). *Etrangeté et étrangèreté dans l'oeuvre de Sergio Chejfec*. Tesis de Doctorado. Paris: Université Paris-Est. Disponible en: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02409745>.
- DOVE, Patrick (2012). “Territorios de la historia del presente y contratiempo literario en *Boca de lobo*”, en Dianna C. Niebylski (ed.). *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 163-189.
- ELTIT, Diamela (2000). “La noche boca de lobo”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 8, pp. 171-174.
- FEILING, C. E. (1990). “Nota retroductoria”, en Sergio Chejfec. *Lenta biografía*. Buenos Aires: Puntosur, pp. 165-170.
- FRANÇOIS, Liesbeth (2018). *Andares vacilantes. La caminata en la obra narrativa de Sergio Chejfec*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- FRIERA, Silvina (2008). “Vivimos vacilando entre lo verdadero y lo falso” (entrevista a Sergio Chejfec), *Página/12*. Buenos Aires, 16 de junio de 2008. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-10369-2008-06-16.html>.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia (2013). “La realidad en añicos o La figuración literaria de Buenos Aires entre desrealización, virtualización e inversión”, *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, núm. 9, s/p. DOI: 10.4000/amerika.4236.
- HORNE, Luz (2011). *Literaturas reales: transformación del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- HORNE, Luz (2012). “Fotografía y retrato de lo contemporáneo en *El aire* y otras novelas de Chejfec”, en Dianna C. Niebylski (ed.). *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 123-146.
- JAJAMOVICH, Guillermo (2007). “Extraños Buenos Aires. Literatura y ciudad posexpansiva en *El aire* de Sergio Chejfec”, *Afuera. Estudios de crítica cultural*, vol. 12, núm. 2, s/p.

- KOMI KALLINIKOS, Christina (2003). “La ciudad literaria, portador material e inmaterial de memoria. De las ‘esquinas rosadas’ a la ‘tugurización de las azoteas’”. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 15, pp. 315-335.
- KOMI KALLINIKOS, Christina (2005). “Desorientados entre ruinas, o la ciudad amnésica”, *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 30, pp. 153-159. DOI: [10.3406/ameri.2003.1616](https://doi.org/10.3406/ameri.2003.1616).
- KOMI KALLINIKOS, Christina (2007). “*El aire y Boca de lobo* de Sergio Chejfec: una poética de la ausencia”, en Teresa Orecchia-Havas (ed.). *Les villes et la fin du XXeme siecle en Amerique latine: Littératures, cultures, représentations / Las ciudades y el fin del siglo XX en América latina: Literaturas, culturas, representaciones*. Berna: Peter Lang, pp. 383-394.
- KORN, Guillermo (2010). “‘Si habría crisis, bronca y hambre...’ Literaturas urbanas”, en David Viñas (dir.) y Rocco Cabone y Ana Ojeda (comps.). *De Alfonsín al Menemato (1983-2001). Literatura argentina siglo XX*. Buenos Aires: Paradiso, pp. 256-269.
- KORN, Guillermo (2018). “Oficios terrestres. El trabajo en las novelas de Sergio Chejfec, Hernán Ronsino y Juan Martini”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 3 (extraordinario), pp. 85-94.
- LADDAGA, Reinaldo (2012). “La confesión de la pobreza. Un cierto Borges en *Baroni: un viaje* y otras obras de Chejfec”, en Dianna C. Niebylski (ed.). *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 277-287.
- LAERA, Alejandra (2012). “Los trabajos: creación y escritura en *Boca de lobo* y otras novelas de Chejfec”, en Dianna C. Niebylski (ed.). *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 201-218.
- LAERA, Alejandra (2016). “Más allá del dinero: ficciones del trabajo en la Argentina contemporánea y la fetichización del escritor”, *Badebec*, vol. 6, núm. 11, pp. 158-173.
- MANDOLESSI, Silvana (2017). “El tiempo de los espectros”, en Jordana Blejmar *et al* (comps.). *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 49-69.
- McKAY, Micah (2017). “The Littered City: Trash and Neoliberal Urban Space in *El aire*, *Bariloche*, and *La villa*”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 41, núm. 3 (primavera), pp. 597-620.
- OEYEN, Annelies (2008). “La vuelta de la barbarie en *El aire* de Sergio Chejfec”, *Lieux et figures de la barbarie*, Université Lille 3, pp. 1-10.
- OEYEN, Annelies (2014). “Hacia una (est)ética del posapocalipsis en la narrativa argentina posdictatorial”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, núm. 247 (abril-junio), pp. 631-651.
- OLMOS, Ana Cecilia (2013). “Literaturas en tránsito (sobre la narrativa de Sergio Chejfec)”, *Olho d'água*, vol. 5, núm. 1, pp. 74-83.

- QUINTANA, Isabel (2005). "Peregrinajes en la ciudad y sus fronteras: el deseo de comunidad en la obra de Sergio Chejfec", en Rossana Reguillo y Marcial Godoy Anativia (eds.) *Ciudades translocales: espacios, flujo, representación. Perspectivas desde las Américas*. Tlaquepaque/New York: ITESO/SSRC, pp. 271-295.
- REATI, Fernando (2006a). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- REATI, Fernando (2006b). "Changas, curros y rebusques. Narraciones sobre las nuevas formas del trabajo en Argentina", en Cristian Ricci y Gustavo Geirola (eds.) *¡Dale nomás! ¡Dale que va! Ensayos testimoniales para la Argentina del siglo XXI. Voces, ciudades y lenguajes*. Buenos Aires: Nueva Generación, pp. 231-253.
- RODRÍGUEZ, Fermín (2014). "Fear, subjectivity, and capital: Sergio Chejfec's *The Dark* and Roberto Bolaño's *2666*", *Parallax*, vol. 20, núm.4, pp. 345-359.
- RODRÍGUEZ, Fermín (2016). "Aire de contrarrevolución. La ciudad biopolítica", *Telar*, núm. 16, pp. 57-75.
- RODRÍGUEZ, Fermín (2019). "La niña proletaria y el lobo: trabajo vivo y literatura en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec", *Pasavento*, vol. 7, núm. 1 (invierno), pp.33-53.
- SÁNCHEZ, Maximiliano (2012). "Ecos de Marx en *Boca de lobo*", en Dianna C. Niebylski (ed.). *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 191-200.
- SARACENI, Gina (2007). "El regreso de los fantasmas. Escrituras de la herencia en las ficciones de Sergio Chejfec y Roberto Raschella", *Iberoamericana*, vol. 7, núm. 26, pp. 19-27. DOI: [10.18441/ibam.7.2007.26.19-27](https://doi.org/10.18441/ibam.7.2007.26.19-27).
- SARLO, Beatriz (2007a) [1992]. "La ficción inteligente". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, pp. 391-393.
- SARLO, Beatriz (2007b) [1997]. "Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, pp. 394-397.
- SARLO, Beatriz (2007c) [2000]. "El amargo corazón del mundo". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, pp. 398-400.
- SELGAS, Gianfranco (2017). "Una promesa imposible: Fronteras geográficas y corporales en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec", *Moderna språk*, vol. 111, núm. 1: pp. 156-172.
- SISKIND, Mariano (2005). "Entrevista a Sergio Chejfec", *Hispanamérica*, año 34, núm. 100, pp. 35-46.
- VÁZQUEZ, Karina (2008). "Trabajo y literatura: el topos de la mujer obrera en la literatura argentina del siglo XX. De Gálvez a Chejfec", *El Interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, núm. 34, web,

disponible en: <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/25/trabajo-y-literatura-el-topos-de-la-mujer-obrera-en-lanarrativa-argentina-del-siglo-xx/>.

VOIONMAA, Daniel N. (2004). *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

3.4 SOBRE D.G. HELDER

AGUIRRE, Osvaldo (2003). “Daniel García Helder. Episodios de una formación (reportaje)”, *Punto de vista*, núm. 77, pp. 19-26.

AULICINO, Jorge (2006). “A la espera de estudios serios”, en Jorge Fondebrider (comp.). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp. 57-64.

CERESA, Constanza (2015). “‘Tomas para un Documental’ (‘Shots for a Documentary’) and the Thick Framing of History”, *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, vol. 11, núm. 3 (agosto), pp. 1-15.

DELGADO, Sergio (2007). “El poema y la ciudad. Paisaje urbano e hiperurbano en tres poetas rosarinos (Dobry, García Helder y Prieto)”, *Cuadernos LIRICO*, núm. 3, disponible en <http://lirico.revues.org/788/>.

DI CIÓ, Mariana (2019). “El inefable centro del relato. A propósito de (Tomas para un documental) de Daniel García Helder”, *Crisol*, núm. 7: pp. 1-12, disponible en: <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/138/215>.

DOBRY, Edgardo (2006). “Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá)”, en Jorge Fondebrider (ed.). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp. 117-134.

FONDEBRIDER, Jorge (2006), “Treinta años de poesía argentina”, en Jorge Fondebrider (comp.). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp. 7-43.

IRIARTE, Ignacio (2017). “Signos de época. Reflexiones sobre poesía y realidad política en algunos poemas de José Watanabe, Martín Gambarotta y Daniel García Helder”. *Actas del I Congreso Nacional "El huso de la palabra"*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 94-101. Disponible en: <http://www.cajaderesonancia.com/archivos/Ignacio%20Iriarte.pdf>.

MONTELEONE, Jorge (2004). “Mirada e imaginario poético”, en Yvette Sánchez y Roland Spiller (comps.). *La poética de la mirada*. Madrid: Visor, pp. 29-43.

MONTELEONE, Jorge (2009). “Poetas en la mitad de la vida”, *ADN Cultura en La Nación*. Buenos Aires, 24 octubre. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1188416-poetas-en-la-mitad-de-la-vida/>.

- PORRÚA, Ana (2003). “Lo nuevo en la Argentina: poesía de los 90”, en Ilse Logie y Geneviève Fabry (comps.). *La literatura argentina de los años 90. Foro hispánico*, núm. 24, pp. 85-96.
- PORRÚA, Ana (2004). “Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de poesía*”, *Otra travesía*, núm. 3, pp. 39-46. DOI: [10.5007/2176-8552.2004n3p39](https://doi.org/10.5007/2176-8552.2004n3p39).
- PORRÚA, Ana (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- PRIETO, Martín (2007). “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, *Cuadernos LIRICO*, núm. 3, pp. 23-44. Disponible en <http://lirico.revues.org/768/>.
- PRIETO, Martín y HELDER, D.G. (1997). “Boceto N°2 para un ... de la poesía argentina actual”, *Punto de vista*, núm. 60, pp. 13-18.
- RUBIO, Alejandro (2014). “Daniel García Helder, el suicidado por la poesía argentina”, *Mancilla*, núm. 9, pp. 46-51.

4. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICO-CRÍTICA GENERAL

- ADORNO, Theodor W. (2020) [2003]. *Lecciones sobre dialéctica negativa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Traducción de Miguel Vedda.
- AGUILAR, Gonzalo (2007). “Culpable es el destino: el melodrama y la prisión en las películas *Deshonra* y *Carandiru*”, *Nueva sociedad*, núm. 208 (marzo-abril), pp. 162-178.
- ALIATA, Fernando y SILVESTRI, Graciela (1994). *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- AMÍCOLA, José (2003). *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- ANSOLABEHHERE, Pablo (2012). “Amalia y la época de terror”, *Polifonía*, vol. 2, núm. 1, pp. 120-137.
- ARCE, Rafael (2010). “La genealogía del monstruo”, en Alberto Giordano (ed.). *Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, pp. 17-32.
- BACHELARD, Gaston (1965) [1957]. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Ernestina de Champourcin.
- BACHELARD, Gaston (1982) [1960]. *La poética de la ensoñación*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Ida Vitale.
- BADIOU, Alain (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial. Traducción de Horacio Pons.

- BAILLY, Jean-Christophe (2016) [2013]. *La frase urbana*. Torino: Bollati Boringhieri editore. Traducción al italiano de Chiara Tartarini.
- BARRENECHEA, Ana María (1984) [1957]. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BARTHES, Roland (1993) [1967]. “Semiología y urbanismo”. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós. 257-266. Traducción de Ramón Alcalde.
- BARTHES, Roland (2000) [1972]. “Flaubert y la frase”. *El grado cero de la escritura*, seguido de *Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, pp. 191-204.
- BARTHES, Roland (2002) [1964]. “La literatura, hoy”. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 213-227. Traducción de Carlos Pujol.
- BARTHES, Roland (2003). *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Enrique Folch González.
- BAUMAN, Zygmunt (2000). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Mirta Rosenberg en colaboración con Jaime Arrambide Squirru.
- BÉGUIN, Albert (1954). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Mario Monteforte Toledo. Revisada por Antonio y Margit Alatorre.
- BENJAMIN, Walter (1989) [1931]. “El carácter destructivo”. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, pp. 157-163. Traducción de Jesús Aguirre.
- BENJAMIN, Walter (1998) [1939]. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, pp. 121-170. Traducción de Jesús Aguirre.
- BENJAMIN, Walter (1999) [1929]. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, pp. 41-63. Traducción de Jesús Aguirre.
- BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal. Edición de Rolf Tiedemann. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero.
- BENJAMIN, Walter (2008). *Obras, libro I, vol. 2*. Madrid: Abada Editores. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.
- BENJAMIN, Walter (2012) [1928]. *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla. Traducción de Carola Pivetta.
- BENJAMIN, Walter (2014) [1928]. *Calle de mano única*. Buenos Aires: Cuenco de Plata. Traducción de Ariel Magnus.
- BERMAN, Marshall (2011) [1982]. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI Editores. Traducción de Andrea Morales Vidal.

- BETTELHEIM, Bruno (2010) [1976]. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage Books.
- BLANCHOT, Maurice (1969). “El dormir, la noche”. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós. . Traducción de Vicky Pallant y Jorge Jinkis.
- BLANCO, María del Pilar y PEEREN, Esther (eds.) (2010). *Popular ghosts. The haunted spaces of everyday culture*. New York: Continuum.
- BLANCO, María del Pilar y PEEREN, Esther (eds.) (2013). *The spectralities reader. Ghosts and haunting in contemporary cultural theory*. New York/London: Bloomsbury.
- BLANCO, Mariela (2015). “Ficciones de la conjetura. La nación como invención en Borges”, *Cuadernos LIRICO*, núm. 12. DOI: 10.4000/lirico.1916.
- BORTHAGARAY, Andrés (2014). “El espacio público de Buenos Aires bajo la presión de la movilidad urbana”, *III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo: arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).
- BOSTEELS, Wouter y RODRÍGUEZ CARRANZA, Luz (1995). “El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de *Babel, revista de libros* (1989-1991) a *Los libros* (1969-1971)”, en Roland Spiller (coord.). *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp. 313-338.
- BOTTING, Fred (1996). *Gothic*. Nueva York: Routledge.
- BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- BRUNO, Paula (2019). “De la ciencia al espectáculo. Vistas urbanas en los salones de proyecciones ópticas durante la década de 1850 en Buenos Aires”, *Terra Brasilis (Nova Série)*, núm. 12. DOI: 10.4000/terrabrasilis.5154.
- BUCK-MORSS, Susan (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: A. Machado Libros. Traducción de Nora Rabotnikof.
- BUCK-MORSS, Susan (2005). “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, pp. 169-221. Traducción Mariano López Seoane.
- BUTLER, Judith (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra. Traducción de Jacqueline Cruz.
- CAMPRA, Rosalba (1989). “Buenos Aires infundada”, en Rosalba Campra (coord.). *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa: Giardini, pp. 103-117.

- CAPDEVILA, Analía y GIORDANO, Alberto (1996). "Al pie de la letra *Literal*, una revista de vanguardia", *América: Cahiers du CRICCAL*, núm. 15-16, pp. 401-411. DOI: [10.3406/ameri.1996.1211](https://doi.org/10.3406/ameri.1996.1211).
- CATALIN, Mariana (2013). "Babel. Revista de Libros: formular el propio presente entre los finales y el fin", *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 4, pp. 556-580.
- COHEN, Margaret (1993). *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- COHEN, Margaret (2010). "La fantasmagoría de Walter Benjamin", en Alejandra Uslenghi (comp.). *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 207-236.
- COLLIER, Simon (2003). *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*. Traducción de Carlos Gardini. Buenos Aires: Sudamericana.
- CONTRERAS, Sandra (2018). *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra.
- DALMARONI, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Mar del Plata/Santiago de Chile: Melusina/RIL Editores.
- DALMARONI, Miguel (2010). "La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía). A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)", *Bazar Americano*, web, disponible en: <http://bazaramericano.com/columnas>.
- DAVIS, Mike (2006). *Planet of Slums*. London/New York: Verso.
- DE CERTEAU, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Traducción de Alejandro Pescador.
- DELEUZE, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós. Traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta.
- DELGADO, Verónica (1996). "Babel. Revista de libros en los '80: una relectura", *Orbis Tertius*, núm. 2/3, pp. 275-302.
- DEMARÍA, Laura (2014). *Buenos Aires y las provincias: relatos para desarmar*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- DERRIDA, Jacques (2003) [1995]. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti.
- DI CORLETO, Julieta (2012). "Flor de fango: La mujer delincuente en el cine argentino (1930-1950)", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, núm. 6 (octubre). Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/279>.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Antonio Oviedo.

- DOLLE, Verena (2014). “Entre Benarés y Buenos Aires: el yo lírico como *flâneur* mundial en *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges”, en Roland Spiller (ed.). *Borges-Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 71-85.
- DUARTE, Juan Ignacio y OYHANDY, Ángela (2017). “Urban Policies and Eminent Domain in Argentina: Cases from the City of Buenos Aires and the Province of Buenos Aires (1976–2007)”, en Antonio Azuela (ed.). *Eminent Domain and Social Conflict in Five Latin American Metropolitan Areas*. Cambridge: Lincoln Institute of Land Policy, pp. 37-77.
- ENGELS, Friedrich (1974). *Sobre el problema de la vivienda*. Buenos Aires: Editorial Polémica.
- ESPÓSITO, Fabio (2009). *La emergencia de la novela en argentina: la prensa, los lectores y la ciudad, 1880-1890*. La Plata: Al Margen.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (2015). “Contemporaneidad, anacronismo, heterocronía: reflexiones a partir de la crisis de los paradigmas identitarios”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 29, pp. 71-97.
- FERRER, Christian (2004). “Los destructores de máquinas”. *Cabezas de tormenta. Ensayos sobre lo ingobernable*. Buenos Aires: Anarre, pp. 81-93.
- FILC, Judith (2003). “Textos y fronteras urbanas: palabra e identidad en la Buenos Aires contemporánea”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, núm. 202, pp. 183-197.
- FISHER, Mark (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra. Traducción de Claudio Iglesias.
- FISHER, Mark (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra. Traducción de Fernando Bruno.
- FOSTER, David William (1977). “Amalia como novela gótica”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 6, pp. 223-228.
- FOSTER, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.
- FOSTER, Hal (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Traducción Tamara Stuby.
- FREUD, Sigmund (1986) [1919]. “Lo ominoso”. *Obras Completas. Volumen 17 (1917-19)*. Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 215-251. Traducción José L. Etcheverry.
- FREUD, Sigmund (1993) [1917]. “Duelo y melancolía”. *Obras Completas. Volumen 14 (1914-1916)*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 235-255. Traducción José L. Etcheverry.
- GIORDANO, Alberto (1999). “Literal y *El frasquito*: las contradicciones de la vanguardia”. *Razones de la crítica*. Buenos Aires: Colihue, pp. 59-87.

- GIORGI, Gabriel (2013). “Cadáveres «fuera de lugar»: anonimía y comunidad”, en Nanne Timmer (ed.). *Ciudad y escritura. Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Leiden: Leiden University Press, pp. 267-288.
- GIUSTI, Juan Carlos (1985). “Los cafés”. *Lugares y modos de diversión*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- GONZÁLEZ, Horacio (1999). *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Colihue.
- GORELIK, Adrián (1993). “Figuras urbanas”, *Punto de vista*, núm. 47 (diciembre), pp. 9-12.
- GORELIK, Adrián (1994). “La ciudad de los negocios”, *Punto de vista*, núm. 50 (noviembre), pp. 14-18.
- GORELIK, Adrián (1997). “Buenos Aires en la encrucijada: modernización y política urbana”, *Punto de vista*, núm. 59 (diciembre), pp. 7-12.
- GORELIK, Adrián (2013) [2004]. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GORELIK, Adrián (2016). “Buenos Aires. La ciudad y la villa. Vida intelectual y representaciones urbanas en los años 1950 y 1960”, en Adrián Gorelik y Fernanda Arêas Peixoto (comps.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, pp. 324-345.
- GRAMUGLIO, María Teresa *et al* (2000). “Literatura, mercado y crítica. Un debate”, *Punto de vista*, núm. 66 (abril), pp. 1-9.
- GRAMUGLIO, María Teresa (2002). “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”, *Punto de Vista*, núm. 74 (diciembre), pp. 9-14.
- GRAMUGLIO, María Teresa (2017). *El lugar de Saer. Sobre una poética de la narración (1969-2014)*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- HÄGGLUND, Martin (2008). *Radical atheism. Derrida and the time of life*. Stanford: Stanford University Press.
- HANSEN, Beatrice (1998). *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- HARVEY, David (1985). *The Urbanization of Capital*. Oxford: The John Hopkins University Press.
- HARVEY, David (2007). *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid: Akal. Traducción de Cristina Piña Aldao.
- HARVEY, David (2014). *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Buenos Aires: Akal. Traducción de Juanmari Madariaga.
- HETHERINGTON, Kevin (1997). *The Badlands of Modernity. Heterotopia and social ordering*. New York: Routledge.

- HOYT, Jennifer (2012). *Beyond the Dirty War: Urban Reforms and Protest in Buenos Aires during the Last Military Dictatorship, 1976-1983*. Tesis de Doctorado. Austin: University of Texas.
- HUYSEN, Andreas (2007). “La nostalgia de las ruinas”, *Punto de Vista*, núm. 87 (abril), pp. 34-40.
- IBARLUCÍA, Ricardo (1998). *Onirotisch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires: Manantial.
- IDEZ, Ariel (2011). “Literal. La vanguardia intrigante”, *Etcétera. El periódico Descartes*, núm. 111.
- JAJAMOVICH, Guillermo y MENAZZI, Luján (2012). “Políticas urbanas en un contexto de dictadura militar. Algunos interrogantes a partir de la Ciudad de Buenos Aires”, *Bitácora Urbano/Territorial*, vol. 20, núm. 1, pp. 11-20.
- JAJAMOVICH, Guillermo *et al* (2016). “Ciudad latinoamericana: teorías, actores y conflictos”, *URBANA. Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, vol. 8, núm. 3 [14], pp. 1-7.
- JAMESON, Fredric (1996). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta. Traducción de Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo.
- JAMESON, Fredric (2003). “La ciudad futura”, *New Left Review*, núm. 21 (julio-agosto), pp. 91-106. Disponible en: <https://newleftreview.es/issues/21>.
- JANOSCHKA, Michael (2002). “El nuevo modelo de la ciudad latinoamericana: fragmentación y privatización”, *Revista Eure*, vol. XXVIII, núm. 85 (diciembre), pp. 11-29.
- KANG, Jaeho (2014). *Walter Benjamin and the Media. The Spectacle of Modernity*. Cambridge/Malden: Polity Press.
- KELLY, Michael (2000). “Demystification: A Dialogue between Barthes and Lefebvre”, *Yale French Studies*, núm. 98, pp. 79-97.
- KILGOUR, Maggie (1995). *The Rise of the Gothic Novel*. Nueva York: Routledge.
- KOHAN, Martín (2005). “Significación actual del realismo críptico”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 12, pp. 1-13.
- KOHAN, Martín (2018). “Mapa tentativo de una contemporaneidad”, en Noé Jitrik y Jorge Montelenone (dirs.). *Historia crítica de la literatura argentina 12: Una literatura en aflicción*. Buenos Aires: Emecé, pp. 173-216.
- KOOLHAAS, Rem (2014). *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Traducción de Jorge Sainz.
- LADDAGA, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- LAERA, Alejandra (2011). “¿Qué ha sido de la ciudad moderna? Sensaciones urbanas y ficciones argentinas”, en Graciela Batticuore y Sandra Gayol (comps.). *Tres momentos de la cultura argentina: 1810-1910-2010*. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 307-326.

- LAERA, Alejandra (2014). *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LAERA, Alejandra (2019). “Más allá del mundo: imaginación transtemporal para un cierto modo de habitar los confines”, en Gesine Müller y Mariano Siskind (eds.). *World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post, Otherwise*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 141-151.
- LAURA, Guillermo Domingo (1970). *La Ciudad Arterial*. Buenos Aires: s/e.
- LECKIE, Gloria y GIVEN, Lisa (2010). “Henri Lefebvre and Spatial Dialectics”, en Gloria Leckie et al (eds.). *Critical Theory for Library and Information Science. Exploring the Social from across the Discipline*. Santa Barbara: Libraries Unlimited, pp. 221-236.
- LEFEBVRE, Henri (2013) [1974]. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros. Traducción de Emilio Martínez.
- LEWIS, Tom (2008). “The politics of ‘hauntology’ in Derrida's *Specters of Marx*”, en Michael Sprinker (ed.). *Ghostly demarcations. A symposium on Jacques Derrida's 'Specters of Marx'*. New York/London: Verso, pp. 134-167.
- LIERNUR, Jorge F. y SILVESTRI, Graciela (1993). *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LIERNUR, Jorge F. (1997). “Buenos Aires fin de siglo: el desconcierto de la forma”, *Punto de vista*, núm. 59, pp. 13-19.
- LIERNUR, Jorge F. (2009). “De las nuevas tolderías a la ciudad sin hombres: la emergencia de la villa miseria en la opinión pública (1955-1962)”, *Registros*, núm. 6 (diciembre), pp. 7-24.
- LINK, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LOCANE, Jorge (2016). *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- LÓPEZ, María Pía y SCOLNIK, Santiago (2008). “Juan Molina y Vedia: ‘La ciudad es la huella’” (entrevista), *La Biblioteca*, núm. 7 (primavera), pp. 26-39.
- LÖWY, Michael (2007). “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”, *Acta poética*, vol. 28, núm. 1-2, pp. 73-92.
- LUDMER, Josefina (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- LUDMER, Josefina (2002). “Temporalidades del presente”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 10, pp. 91-112.
- LUDMER, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LYNCH, Kevin (2008 [1960]). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Traducción de Enrique Luis Revol.

- MAHLER, Andreas (1999). "Stadttexte — Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution". Andreas Mahler (ed.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter, pp. 11-36.
- MARX, Karl (2002) [1867]. *El capital*, tomo I/ vol. 1. Buenos Aires: Siglo XXI editores. Traducción de Pedro Scaron.
- MARX, Karl (2003) [1867]. *El capital*, tomo I/ vol. 2. Buenos Aires: Siglo XXI editores. Traducción de Pedro Scaron.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich (2003). *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue. Selección e introducción de Miguel Vedda. Traducción y notas de Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda.
- MASIELLO, Francine (2008). "Los sentidos y las ruinas", *Iberoamericana*, vol. VIII, núm. 30, pp. 103-112.
- MASOTTA, Oscar (2017). *Revolución en el arte*. Buenos Aires: Mansalva.
- MATAMORO, Blas (2007). "Buenos Aires, capital del olvido", en Teresa Orecchia Havas (éd./ ed.). *Les villes et la fin du XXeme siecle en Amerique latine: Littératures, cultures, représentations / Las ciudades y el fin del siglo XX en América latina: Literaturas, culturas, representaciones*. Berna: Peter Lang, pp. 3-6.
- MENDOZA, Juan José (2011a). "El proyecto *Literal*", en Germán García *et al.* *Literal: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. 7-19.
- MENDOZA, Juan José (2011b). "El pastiche *Literal*", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 16 (diciembre).
- MIGHALL, Robert (2007). "Gothic cities", en Catherine Spooner and Emma McEvoy (eds.). *The Routledge Companion to Gothic*. New York: Routledge, pp. 54-62.
- MOLINA Y VEDIA, Juan (1999). *Mi Buenos Aires herido*. Buenos Aires: Colihue.
- MOLLOY, Sylvia (1999). *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- MONGIN, Olivier (2006). *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Alcira Bixio.
- MORETTI, Franco (1998). *Atlas of the European novel, 1800-1900*. London/New York: Verso.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el cine documental*. Barcelona: Paidós. Traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte.
- OSZLAK, Oscar (1991). *Merecer la ciudad. Los pobres y el derecho al espacio urbano*. Buenos Aires: Hvmánitas-Cedes.
- OUBIÑA, David (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.

- PANESI, Jorge (1985). “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, *Filología*, año XX, núm. 1, pp. 171-195.
- PANESI, Jorge (2000). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- PANESI, Jorge (2014). “La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria”, *El Taco en la Brea*, núm. 1, pp. 322-333.
- PASCUAL, Cecilia (2013). “La villa y los territorios discursivos de la exclusión. Imágenes sobre asentamientos irregulares en la Argentina del siglo 20”, *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, núm. 15, pp. 1-14.
- PASCUAL, Cecilia (2017). “Espacios ausentes. Conventillo, rancho y periferia: emergentes urbanos de la segregación. Rosario, Argentina (1900-1935)”, *Historelo. Revista de Historia Regional y Local*, vol. 9, núm. 18, pp. 234-270.
- PAULS, Alan (2004). *El factor Borges*. Buenos Aires: Anagrama.
- PELLER, Diego (2011). “Lacanismo literal”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 16 (diciembre).
- PELLICER, Rosa (2004). “Borges y el viaje al sur”, en Luz Rodríguez Carranza y Marilene Nagle (eds.). *Reescrituras*. Amsterdam/New York: Editions Rodopi, pp. 207-227.
- PROPP, Vladimir (1985) [1928]. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- PROPP, Vladimir (1998) [1946]. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- PUNTER, David (1998). *Gothic Pathologies. The Text, the Body and the Law*. London: Macmillan Press.
- PUNTER, David y BYRON, Glennis (2004). *The Gothic*. Malden/Oxford/Victoria: Blackwell Publishing.
- RANCIÈRE, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo Libros. Traducción de Mónica Padró.
- RANCIÈRE, Jacques (2016). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual. Traducción de Miguel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello.
- REST, Jaime (1978). “Estudio preliminar”. *Antología del cuento tradicional y moderno*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. I-IX.
- REST, Jaime (1982). *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- RODRÍGUEZ CARRANZA, Luz (1996). “Las destrucciones de *Babel*”, *América: Cahiers du CRICCAL*, núm. 15-16, pp. 465-476. DOI: [10.3406/ameri.1996.1217](https://doi.org/10.3406/ameri.1996.1217).
- ROMERO, José Luis (2001) [1976]. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- ROMERO, José Luis (2009). *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- ROSA, Nicolás (1997). *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos.
- ROSLER, Martha (2017). *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra. Traducción de Gerardo Jorge.
- SAID, Edward (2012) [1975]. *Beginnings: Intention and Method*. London: Granta.
- SAÍTTA, Sylvia (2014). “En torno al 2001 en la narrativa argentina”, *Literatura y Lingüística*, núm. 29, pp. 131-148.
- SALOMÓN, María Guadalupe (2015). “Coronel Pringles 1981: literatura y democracia”, *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 3 al 5 de junio de 2015, disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8714/ev.8714.pdf.
- SANTOS, Lidia (2001). *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- SARLO, Beatriz (1987). “Política, ideología y figuración literaria”, en Daniel Balderston *et al. Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial, pp. 30-59.
- SARLO, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SARLO, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- SARLO, Beatriz (1999). “Borges, crítica y teoría cultural”, en Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 259-272.
- SARLO, Beatriz (2006). “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”, *Punto de vista*, núm. 86 (diciembre), pp. 1-6.
- SARLO, Beatriz (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- SARLO, Beatriz (2008). ““Encuentro más percepción de verdad en la literatura que en la etnografía”” (entrevista por María Pía López y Sebastián Scolnik), *La Biblioteca*, núm. 7 (primavera), pp. 10-25.
- SARLO, Beatriz (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- SARLO, Beatriz (2015). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- SASSI, Hernán (2006). “A pesar de Shanghai, a pesar de Babel”, *Pensamiento de los Confines*, núm. 18 (junio), pp. 205-212.

- SCHWARZBÖCK, Silvia (2016a). *Los espantos. Estética y posdictadura*. Buenos Aires: Las Cuarenta y El río sin orillas.
- SENNETT, Richard (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial. Traducción de César Vidal.
- SILVESTRI, Graciela y GORELIK, Adrián (1990). “Paseo de compras: un recorrido por la decadencia urbana de Buenos Aires”, *Punto de vista*, núm. 37 (julio), pp. 23-28.
- SILVESTRI, Graciela y GORELIK, Adrián (2005). “Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitecturas y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente”, en Juan Suriano (ed.). *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia: 1976-2001*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 443-506.
- SILVESTRI, Graciela (2004). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- SILVESTRI, Graciela (2008). “La pampa como el mar”, *La Biblioteca*, núm. 7 (primavera), pp. 54-71.
- SIMMEL, Georg (2002). *Sobre la aventura*. Barcelona: Península. Traducción de Mas Salvador y Muñoz Gustau.
- SNITCOFSKY, Valeria (2012). “Clase, Territorio e Historia en las villas de Buenos Aires (1976-1983)”, *Quid 16: Revista del Área de Estudios Urbanos del Instituto de Investigaciones Gino Germani*, año 2, núm. 2, pp. 46-62.
- SNITCOFSKY, Valeria (2015). “Las villas de Buenos Aires durante el siglo XX: imágenes literarias en perspectiva histórica”, *URBANA. Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, vol. 7, núm. 10, pp. 282-311.
- SNITCOFSKY, Valeria (2017). “Las villas y las ciencias sociales en Argentina: una relectura crítica sobre dos perspectivas clásicas”, *URBANA. Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, vol. 9, núm. 1 [15], pp. 251-259.
- SOJA, Edward (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños. Traducción de Verónica Hendel y Mónica Cifuentes.
- SONDERÉGUER, María (2002), “Historia y memoria en los relatos del pasado reciente”, en María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo (comps.). *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 355-360.
- SPERANZA, Graciela (2001). “Magias parciales del realismo”, *Mil palabras*, núm. 2 (verano), pp. 57-64.
- SPERANZA, Graciela (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.

- SPILLER, Roland (2014a). “Prólogo”, en Roland Spiller (ed.). *Borges-Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 9-17.
- SPILLER, Roland (2014b). “Chejfec, Cortázar y Borges: caminatas transculturales por la ciudad letrada en «El testigo»”, en Roland Spiller (ed.). *Borges-Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 211-226.
- SPRINKER, Michael (ed.) (2008) [1999]. *Ghostly demarcations. A symposium on Jacques Derrida's 'Specters of Marx'*. New York/London: Verso.
- TABAROVSKY, Damián (2004). *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- TATAR, Maria (1987). *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- TAVELLA, Graciela (2016). “‘Las autopistas no tienen ideología’. Análisis del proyecto de Red de Autopistas Urbanas para la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)”, *Papeles de Trabajo*, vol. 10, núm. 17, pp. 104-125.
- VEDDA, Miguel (2012). “Introducción: Melancolía, transitoriedad, utopía. Sobre *Origen del Trauerspiel alemán*”, en Walter Benjamin. *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla, pp. 5-54.
- ZIMMERMAN, Marc (2004). “Fronteras latinoamericanas y las ciudades globalizadas en el nuevo (des)orden mundial”, *Universitas Humanística*, núm. 56, pp. 29-51.
- ZIPES, Jack (2006). *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. New York/London: Routledge.
- ZIPES, Jack (2012). *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- ZUKIN, Sharon (1982). *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press.