

## ABSTRACT

Title of Dissertation: EL LUGAR DEL LECTOR: UN RECORRIDO  
A PARTIR DE TEXTOS DE OSVALDO  
LAMBORGHINI, MANUEL PUIG Y  
WASHINGTON CUCURTO

Sebastián Bartís, 2020

Dissertation directed by: Professor Juan Carlos Quintero-Herencia,  
Department of Spanish and Portuguese

This dissertation stems from a challenge posed by Argentine writer and poet Osvaldo Lamborghini in a 1980 interview. He affirmed that instead of denouncing or lamenting oppressive practices and discourses, his job was to showcase the ways we are involved intrinsically in those practices, not as victims but as accomplices or tormentors. As readers we are accustomed to fictional representations of injustice and oppression; they scandalize or hurt while also comforting us with the idea that we're fair and stand on the right side. What Lamborghini's narrative cancels is the position of the reader as a witness who would learn about injustice to eventually amend it. With this in mind, this dissertation traces an arch spanning the 1920s and the five following decades, allowing us to read under a different light narratives on work, family, and state in Argentine writers Roberto Mariani, Leonidas Barletta, Horacio Quiroga and Roberto Arlt. Lamborghini's texts are not alone in affirming that violence is not outside the law but rather at its core. The dissertation compares how the novels of Manuel Puig, one of

Lamborghini's contemporaries, also insist on the same ethical task. Both Lamborghini and Puig present the desolation that arises from realizing that the violence present in our laws and discourses is experienced at the same time as absurdities, confusion, and ineludible fatalities. In the final section, the dissertation examines writer Washington Cucurto's strategy to subvert the mainstream narrative about marginalization in Buenos Aires during the 1990's. Expanding on Lamborghini's ethical task, Cucurto subverts the middle-class reader's expectations with his novels. His works operate as a productive deviation both from the pathologization of the marginals and their depiction as defenseless doomed beings. Furthermore, they contest the symbolic and spatial demarcation between the *center* and the *margins* to show the centrality of those groups and spaces labeled as marginal.

EL LUGAR DEL LECTOR: UN RECORRIDO A PARTIR DE TEXTOS DE  
OSVALDO LAMBORGHINI, MANUEL PUIG Y WASHINGTON CUCURTO

by

Sebastián Bartís

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the  
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy  
2020

Advisory Committee:

Professor Juan Carlos Quintero-Herencia, Chair

Professor Laura Demaría

Associate Professor Ana Patricia Rodríguez

Associate Professor Ryan Long

Professor Roberto Patricio Korzeniewicz

© Copyright by  
Sebastián Bartís  
2020

## Table of Contents

Table of Contents .....	ii
Introducción .....	1
El lugar del lector .....	1
Recorrido.....	11
Capítulo I. Posiciones, distancias: el lugar del lector .....	19
Osvaldo Lamborghini y la opción pronominal .....	19
El gran enemigo .....	19
La ficción .....	24
Fatalidad y simulación .....	28
Mansedumbre por el hambre .....	33
Arlt: embarrando la cancha.....	41
Lamborghini y Walsh .....	46
La opción ética.....	46
Escribir sobre un crimen: el problema de la ley .....	53
El método Fogwill.....	66
Bolazos de la guerra.....	66
Todo lo que se acaba, se gasta o se vence.....	73
Capítulo II. Lengua maldita .....	83
La voz nacional .....	83
Asimilación .....	83
Monstruo policéfalo .....	91
Explotadores y explotados .....	96
El inexorable destino del culón.....	100
El regreso de los muertos vivos .....	108
Sócrates en el geriátrico .....	108
Vampiro .....	115
Disolución .....	117
Persistencia .....	120
Manuel Puig: el aguafiestas .....	125
Capítulo III. El margen inmóvil.....	129
Encapsulamiento y control.....	129
El margen .....	129
El barrio .....	137
Fichando bestias: narrar a distancia .....	139
<i>Boca de lobo</i> : el lugar del voyeur .....	142
<i>Pizza, birra, faso</i> : una de monstruos.....	145
Los placeres grandes: Cucurto y el centro .....	151
Sordera .....	151
El gran milagro cartonero .....	159
El centro .....	165

Mitologías .....	169
Epílogo .....	175
Bibliografía .....	179

# Introducción

## El lugar del lector

En tanto lectores o espectadores estamos muy acostumbrados a los relatos de injusticias. Las narraciones que presentan una y otra vez escenas de violencia y opresión nos duelen, pero a la vez nos dan confort pues nos recuerdan que nosotros somos, aunque sea imaginariamente, justos. Ya se trate de narraciones de ficción o de lo que se cuenta en los diarios, el lugar que adoptamos frente a los textos implica que aceptemos participar de uno o varios lugares de lectura. Estos a su vez son inseparables de determinadas posiciones morales. Es especialmente en tanto lectores o espectadores enfrentados a narraciones de opresión y violencia que desplegamos de modo naturalizado una serie de posiciones que nos permiten reconocer y denunciar la existencia de las prácticas opresivas, a la vez que dejar impensados los modos en que nosotros participamos en la misma lógica que las hizo y hace posibles.

Pensar la relación entre los textos y los lectores en su complejidad, hace que el “horizonte de expectativas” no sea solamente algo que la comunidad lectora despliega sobre el texto para darle sentido. Esta relación es antes que nada la delimitación de normas y posiciones dependientes de un determinado espacio interpretativo y moral para que dichos lectores y textos existan como tales. Para analizar el *lugar del lector*, es fundamental resaltar la doble dirección del concepto de “horizonte de expectativas” de Hans Robert Jauss. Reflexionando sobre la participación activa del público lector/espectador, Jauss escribe en *Towards an Aesthetic of Reception*: “In the triangle of author, work, and public the last is no passive part, no chain of mere reactions, but

rather itself an energy formative of history” (19). Muchas veces al citar el concepto de “horizonte de expectativas”, se reduce la “energía formativa” al movimiento que va de la comunidad lectora hacia el texto. Es importante tener presente que el público forma sentido sobre el texto a la vez que se forma una imagen de sí mismo al reconocerse ocupando determinadas posiciones como lectores/espectadores. Esos lugares antes que darle un sentido al texto, nos dan sentido a nosotros mismos, articulan nuestro posicionamiento moral, complicidades, rechazos, valores y expectativas. En su libro *El último lector*, Ricardo Piglia sintetiza de modo brillante: “Quizá la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende sólo de quien la construye sino también de quien la lee. La ficción es también una posición del interprete” (28). La afirmación de Piglia de que la ficción es “una posición del intérprete”, implica que el lector construye la ficción en eso que lee a la vez que se construye una ficción para sí mismo.

Para dar sentido a narrativas que presentan temas de violencia e injusticia, los lectores se amparan en una serie de figuras que les permiten armar y socializar una interpretación de dichos textos a la vez que construir una ficción para posicionarse a sí mismos en una zona segura. Entre estas figuras tenemos la del testigo -privilegiado depositario de un saber que transformará eventualmente en justicia-, la del engañado que se escandaliza al enterarse de los espantos que ocurrieron bajo su guardia o la del que se lamenta y rasga sus vestiduras mientras participa con comodidad de fáciles actos institucionales de mea culpa. No es un problema de identificación o rechazo, al participar de este tipo de lecturas los lectores no pueden verdaderamente identificarse con las víctimas o rechazar verdaderamente a los personajes que aparecen como

victimarios. En ambos casos existe una separación que escinde al lector de lo narrado. O bien la injusticia ocurrió en un pasado ya superado o si es contemporánea a la lectura, los perpetradores participan en una lógica por completo ajena a la del lector.

Estas figuras construyen una organización espacial, gnoseológica y moral, dotando al lector del pedestal desde donde este acepta, toma parte y construye las dos ficciones: la del texto y la de sí mismo. De este modo estas figuras a la vez que pretenden cercanía con lo narrado permiten al lector situarse a una segura distancia moral como “tercero (terstis) en un proceso o un litigio entre dos contendientes” (Agamben *Lo que queda* 15).<sup>1</sup> Estas posiciones del lector no son corrosivas para el funcionamiento cohesivo de una comunidad, sino que refuerzan el consenso. Frente al carácter intranquilizador y la potencia desestabilizadora de una narración que presenta hechos de extrema injusticia, como pueden ser las relaciones de explotación laboral, la violencia de una guerra o una dictadura cívico-militar, estas posiciones le proveen al lector el doble alivio de *saber* lo que ocurrió o está ocurriendo y poder compartirlo con otros que lo entienden como él.

Es importante no perder de vista que el horizonte desde donde se lee, antes que nada, es en el sentido de Bajtín y Voloshinov, un “horizonte espacial de prácticas de vida”, un espacio de complicidades. Como escribe Voloshinov en “La palabra en la

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben escribe sobre la figura del testigo en *Lo que queda de Auschwitz*: “En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, testis, de la que deriva nuestro término “testigo”, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (terstis) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, superstes, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él.” (9)

El modo en que se utiliza aquí el lugar del lector como testigo corresponde a la primera definición. Para un estudio de la figura del testigo son productivas también las reflexiones de Jacques Derrida en “To forgive” (27).

vida, la palabra en la poesía”, la complicidad que brinda el “horizonte espacial” es triple: un “conocimiento y comprensión de la situación” y la consiguiente “valoración compartida” (114). Este último elemento, el juicio común, es clave para pensar las posiciones que una comunidad de lectores adopta ante una narración de violencia. El alivio y redención por lo tanto dependen de la posición y el pacto de lectura que se establece con lo narrado. Bajo ciertos lugares de lectura, las narraciones de violencia extrema e injusticia en libros o películas son la forma más acabada de *feel-good narratives*, pues nos redimen y reafirman como radicalmente distintos de los violentos, los injustos y los opresores.

La filósofa María Pía Lara reflexiona en su libro *Narrating Evil* alrededor de los modos en que las narrativas sobre del Holocausto muchas veces incurren en el problema de presentarlo como el “paradigm of evil” a la vez que lo colocan en el terreno de lo “ineffable, unknowable or incomprehensible” (164). En este sentido y en la misma línea que Alain Badiou, Lara presenta las consecuencias de pensar al mal como “something inscrutable and deny the possibility of gaining knowledge about evil actions” (164). Alain Badiou sintetiza este punto con claridad al afirmar “De hecho, la ecuación moral que identifica lo “impensable” nazi (o stalinista) con el Mal es una teología débil” (16). Que el mal sea “inescrutable” no impide que hablemos de él y lo presentemos hasta el hartazgo. Solo implica que las acciones injustas y su narración se coloquen en un más allá, lógico, moral, cognoscitivo y espacial.

Identificar claramente al mal y señalarlo en un más allá nos excluye y nos exculpa, a la vez que refuerza la sensación de participar de una interpretación tranquilizadora y consensuada respecto al horror. En cambio, pensarnos como parte de

esa violencia narrada es desestabilizador pues nos enfrenta a la violencia no como vacío de ley y vacío de lógica, sino como parte del sentido común más empastado en nuestras creencias y acciones diarias. No es una paradoja que a la vez que se intenta llevar a las figuras del mal a una posición inescrutable, el siglo XX como bien afirma Badiou “estuvo obsesionado por su propio horror” (33). Como se ve en este punto, estar obsesionado con algo no implica pensarlo. La obsesión es una de las formas de no ocuparse de un problema; leemos, comentamos y nos horrorizamos incansablemente frente a la de violencia para en definitiva no ocuparnos mucho de ella.

En su *Historia del siglo XX*, Eric Hobsbawm tiene una extraordinaria reflexión sobre el olvido y la indiferencia que las décadas finales del siglo XX tuvieron para con su pasado cercano. Al comienzo de su libro él está hablando sobre un discurso dado por François Mitterrand el 28 de junio de 1992 en Sarajevo. La fecha y lugar son relevantes pues ese mismo día en ese mismo lugar en 1914 se había asesinado al archiduque Francisco Fernando de Austria-Hungría, hecho que muchos aceptan como desencadenante de la primera guerra mundial. Lo que le interesa destacar a Hobsbawm es que el hecho, lugar y día, pasaron totalmente desapercibidos para los medios de comunicación y espectadores. Al respecto escribe: “La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de las generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX” (13). La pregunta es de qué modo conciliar esta idea, con la afirmación de Badiou de que antes que nada el siglo XX está obsesionado con recrear y narrar su propio horror: miles de filmes y libros sobre la primera y segunda guerra y el nazismo. Hobsbawm está preocupado y con

razón por el problema del olvido y la indiferencia. Sin embargo, frente al horror, el olvido no constituye el único peligro.

En su libro *Simulacra and Simulation*, Jean Baudrillard reflexiona agudamente sobre este punto y explica como el siglo XX no solo no intentó invisibilizar sus horrores, sino que se obsesionó por representarlos construyendo lo que él llama una “memoria artificial”:

This forgetting is still too dangerous, it must be effaced by an artificial memory (today, everywhere, it is artificial memories that efface the memory of man, that efface man in his own memory). This artificial memory will be the restaging of extermination but too late, much too late for it to be able to make real waves and profoundly disturb something. (49)

Giorgio Agamben piensa en *Lo que queda de Auschwitz*, las reacciones que suplantán la tarea de prestar oído a las narraciones de hechos de violencia extrema. Por un lado, la “sacralización”, el mal como lugar impensable, por el otro todo el despliegue de teorías de los que tienen “explicaciones para todo” y quieren “comprender demasiado, demasiado deprisa” (9). En ambos casos se cancela la experiencia y el malestar que puede generar lo que se ve o escucha, sobreimprimiendo o bien el vacío o la saturación explicativa.<sup>2</sup> Son todas formas de interpretaciones, para el texto y para

---

<sup>2</sup> Es importante conectar el concepto de “memoria artificial” de Baudrillard con una la reflexión similar de Jacques Derrida en *Fuerza de ley*. En especial respecto a la idea de “simulacros”: “No sólo porque ha habido destrucción o proyecto de destrucción del nombre y de la memoria misma del nombre, del nombre como memoria, sino porque el sistema de la violencia mítica (objetivista, representacional, comunicacional, etc.) ha llegado hasta un límite de sí mismo, manteniéndose a la vez, de forma demoníaca, en los dos lados del límite: ha mantenido a la vez el archivo de su destrucción, ha producido simulacros de razonamientos justificativos, con una terrorífica objetividad legal, burocrática, estatal.” (189)

el “yo”, ya prefiguradas y que se sabe, generarán consenso y por ende bienestar frente a la narración intranquilizadora.

Las reflexiones de Badiou y de Lara sobre el lugar vacío del mal sirven para pensar el problema de la posición del lector a la vez como distancia y opción moral. Desde donde se lee es siempre desde donde se juzga, pensando la ambigüedad del “se” en tanto el texto y nosotros. Si se piensa al mal como un lugar sin lógica, entonces aparece como posición solo ocupada por los monstruos y por lo tanto bloqueada para el “nosotros”. La contrición, pedidos colectivos de perdón o arrepentimientos, son realizados en nombre de esos monstruos que son ontológicamente distintos al “yo” y al “nosotros”. Están en todo sentido en otro lugar, ¿Dónde? Siempre más allá, más allá en el tiempo, en la lógica, en el espacio y en la lengua. Respecto a los problemas éticos tanto del pedir perdón o de perdonar en nombre de un otro ausente, escribe Jaques Derrida:

The question of forgiveness as such should only arise in the head-to-head or the face-to-face between the victim and the guilty party, never by a third for a third (...) One should never forgive in the name of a victim, especially if the latter is radically absent from the scene of forgiveness, for example, if this victim is dead. (“To forgive” 34)

Pedir perdón y horrorizarse por el mal cometido como algo ajeno, es un modo de reafirmar nuestro espacio de superioridad moral. Este acto de disculparse no carga con ninguna consecuencia jurídica o moral real, es un mea culpa de fácil ejecución. Sobre este aspecto es importante traer las palabras de Giorgio Agamben quien con claridad afirma: “la asunción de una responsabilidad moral tiene algún valor sólo en el

caso de que se esté dispuesto a sufrir las consecuencias jurídicas de ella” y luego, “la aceptación de una responsabilidad política o moral sin consecuencias jurídicas ha sido una característica permanente de la arrogancia de los poderosos” (*Lo que queda* 23). Estas ideas presentadas por Agamben, Badiou, Baudrillard, Derrida y Lara, surgen por supuesto a partir de la reflexión sobre hechos históricos. La razón por la resultan fundamentales para este trabajo, que se enfoca principalmente en textos de ficción, es porque enfrentados antes relatos ficcionales de opresión y violencia, los lectores también apelan a los mismos modos de pensar el “mal” y el lugar de los “malos” con respecto a la posición que ocupa el lugar del “yo”.

Los relatos ficcionales de violencia despiertan la obsesión por producir una interpretación acabada y corroborar que la misma sea compartida por otros. Los pactos de lectura que establecemos con las narraciones ficcionales que denuncian injusticias o llaman la atención sobre aspectos violentos u opresivos de una sociedad, implican una promesa a futuro. El texto de denuncia no aspira simplemente a ser interpretado y entendido, sino que apuesta a que el lector en tanto testigo y receptáculo del horror narrado, sea agente de su reparación. De este modo, la apuesta a futuro ata al lector a una difusa responsabilidad. Este percibe con claridad el carácter de injusticia de lo narrado a la vez que entiende que el texto espera algo de él. ¿Pero qué?

En 1998 las salas de cine del mundo proyectaron la película *La celebración*, del director danés y cofundador del grupo Dogma 95, Thomas Vinterberg. El filme se centra en una cena familiar con motivo del festejo del cumpleaños del padre. A la hora de los brindis los hijos revelan ante el resto de los comensales los terribles abusos sufridos por él. Los espectadores entrenados en este tipo de relatos perciben a la vez el

peligro y el salvoconducto. La narración les arroja algo espantoso, los vuelve testigos del horror y pone en funcionamiento una demanda. El que recibe lo narrado necesita convencerse no solo de su separación radical con la figura del mal, sino también de que usará lo atestiguado para producir con ello un cambio positivo. De no ser así quedaría colocado en una incómoda posición que oscila del testigo al voyeur. El espectador se siente apurado para agarrar el testimonio del horror presentado en la película en boca de los hijos y activar de inmediato una serie de procedimientos de salvataje moral. La secuencia transcurre en el siguiente orden, primero horrorizarse, después emocionarse y por último confirmar que comparte sus sensaciones con el resto de los espectadores. Con esto, los espectadores reafirman entre sí su posición ajena a la violencia del padre-monstruo.

Si la narración en su denuncia implica un pacto a futuro con el lector o espectador, parecería que el mayor riesgo fuera el olvido, la censura o la indiferencia. De hecho, estas reacciones siempre presentan un peligro para las narraciones de violencia, pero también existen otros riesgos que resultan aún más difíciles de desactivar. En definitiva, un texto o una película que fueron censurados o ignorados pueden ser sacados a la luz, distribuidos y encontrar nuevos lectores y espectadores. En el caso de *La celebración*, no se trata de un problema de censura o indiferencia, la película fue ampliamente distribuida y más todavía comentada.<sup>3</sup> Los espectadores salen de la sala con la vaga, pero reconfortante idea de que algo harán con lo visto. El riesgo

---

<sup>3</sup> Se produjo una obra de teatro en Argentina basada en la película con un elenco que incluía a gran parte de los galanes televisivos del momento -Benjamín Vicuña y Gonzalo Valenzuela. Se puede leer en la crítica "Hablemos a calzón quitado" que Alejandra Herren escribió para el diario *Clarín*, que la obra: "pone sobre el tapete un tema urticante, incómodo y desgraciadamente tan frecuente como el abuso sexual infantil."

mayor respecto al texto o filme que denuncia o presenta escenas de violencia o injusticia, no es tanto que se lo ignore, sino que se lo abraza tan fuerte que se lo empape de las lágrimas y el sudor de la farsesca buena voluntad del público, perdiendo así su filo. La película y los pactos y lugares de lector que se despliegan para interpretarla, nada tienen de controversiales. Al contrario, al día siguiente los espectadores discutirán sus opiniones sobre lo visto en sus trabajos, mesas familiares y aulas universitarias. La rápida e ilusoria redención de este tipo de lecturas se sostiene en la creencia que eventualmente utilizaremos lo que aprendimos para atestiguar y salvar la injusticia.

Esta redención muchas veces es entregada por el propio texto como *deus ex machina* que a último momento viene a salvar al lector o espectador de una posición aparentemente irresoluble. Para apreciar cómo opera esto cabe recordar el famoso filme de Isabel Sarli de 1968, *Carne*, dirigido y escrito por Armando Bo. En la película, Delicia, una joven e ingenua empleada fabril, es abusada sistemáticamente por un grupo de grotescos personajes. Una y otra vez el espectador observa como un voyeur, los ultrajes que sufre la voluptuosa y virginal Delicia. Pero a la vez que observa esos abusos, desea retener la imagen de sí como testigo justiciero. Para ello, el filme bien a último momento trae al personaje de Antonio, fuerte y bello en comparación con los deformados abusadores. Él salva a Delicia, pero también salva al espectador y lo redime de haber ocupado por la gran parte del filme una posición voyeurística. La ansiada *redención* se presenta como una vocecilla que nos calma reafirmandonos que sin importar mucho lo que hagamos y dejemos de hacer nosotros no estamos en las filas de los malos.

Lo verdaderamente controversial no es la presentación del horror, sino aquellas narraciones que a la vez que lo ponen de manifiesto, cancelan las posiciones desde donde el lector puede obtener una posición que lo redima y lo afirme como justo. Con el mismo nombre que el filme de Armando Bo de 1968, el cineasta argentino-francés, Gaspar Noé, edita en 1991 su medimetroraje *Carne*, seguido en 1999 por su filme titulado *Solo contra todos*.<sup>4</sup> En ambos se presenta la miserable existencia de un carnicero que se dedica sistemáticamente a cometer un catálogo de acciones condenables. El carácter controversial de los filmes no tiene que ver con lo gráfico de las escenas o el nivel extremo de violencia, sino con que el personaje del carnicero a la vez que comete los actos condenables se dirige directamente al espectador para forzarlo a admitir que este también habita la misma lógica y sentido común que habilitan dichas acciones. Tras un tipo de experiencia como la de ser espectador de *Carne* o *Solo contra todos* de Noé, se produce un choque entre la tendencia por generar interpretaciones apaciguadoras y los elementos del filme que las cancelan.

## **Recorrido**

Frente a la violencia y el horror de las últimas décadas del siglo XX argentino, tanto si se presenta en textos de ficción, películas o a través de lo que se ve en noticieros

---

<sup>4</sup> La figura del “provocador profesional” es usada en muchos casos para no pensar los filmes, textos o películas en cuestión. Ver al respecto la crítica de Diego Batlle en el diario *La nación* del filme *Irreversible*: “Noé coquetea con las herramientas y los códigos del cine pornográfico y el subgénero de explotación donde reina la violencia gratuita, pero como estamos en presencia de un provocador profesional y de un experto del marketing, él sabe cómo transformar esas situaciones extremas en un engranaje fascinante (y pretencioso)”. Nueve años después el mismo diario vuelve a titular una página sobre Noé usando el concepto de “provocador” en este caso una entrevista hecha por Alejandro Lingenti titulada “El gran provocador”.

o en periódicos, la comunidad de *lectores* se lanza a poner en funcionamiento una serie de narrativas prefabricadas que todo lo explican, rechazando todo vacío, todo ruido. Si se piensa en algunos de los momentos clave del final siglo XX argentino como las dos últimas dictaduras militares, la guerra de Malvinas, la vuelta a la democracia, la crisis de los noventa y la expansión exponencial de las villas de emergencia, estos acontecimientos se leen y se explican en sus lecturas canónicas consensuadas echando mano a una serie de imaginarios que dan un sentido perfecto, cerrado y fácilmente compartible. Estas lecturas a la vez que todo lo explican les permiten a los lectores-espectadores posicionarse en un lugar de distancia y superioridad moral.<sup>5</sup>

Esta disertación construye a partir de textos de los escritores Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig y Washington Cucurto, un recorrido para analizar, releer y problematizar los modos de contar la violencia, la injusticia y la explotación que operan a través del siglo XX argentino. Para ello se hace foco en los textos de Lamborghini, *El Fiord* (1969), *Sebregondi retrocede* (1973) y *La causa justa* (1982); las novelas de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980); y las novelas de Washington Cucurto, *Cosa de negros* (2003), *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005) y *Sexibondi* (2012). En el caso de los tres escritores sus textos se niegan a la gastada idea de las superaciones, las ganancias, los aprendizajes:

---

<sup>5</sup> Se usa aquí el concepto de “imaginario” en el sentido que le da Cornelius Castoriadis al afirmar: “History is imposible and inconceivable outside of a productive or creative imagination (...) The social world is, in every instance, constituted and articulated as a function of such system of significations, and these significations exist, once they have been constituted, in the mode of what we called the actual imaginary (or the imagined)” (154). A su vez se usa el término “lector” en el sentido de alguien enfrentado a un texto, así como también a una película, un programa de tv, o al *lector* enfrentado a un hecho histórico de su pasado o presente. En los distintos casos el énfasis está puesto en como el *lector* responde a la doble demanda de dar sentido respecto al texto a la vez que se da un sentido a sí mismo.

si algo muestran una y otra vez es como la violencia no está más allá de la ley y la lengua, como su interrupción, excepción o afuera, sino que es su núcleo, donde cada enunciado como una telaraña se conecta con el resto y contiene todos los otros formando una cadena de todo un saber común perverso compartido por un *nosotros*.

La apuesta ética de Lamborghini fue la de llevar a las últimas consecuencias los modos en que el “yo” participa de la violencia y lo hizo, como escribe el crítico Fermín Rodríguez, “tensando hasta el estrangulamiento los lazos de sujeción a una lengua, a una patria, a una clase, a un género” (“Escribir afuera” 162). Esta disertación se detiene a estudiar los modos en que Lamborghini, Puig y Cucurto insisten obsesivamente sobre este problema, no explicando sino mostrando y desplegando la textura y composición de todo lo abyecto que forma el engrudo de una ley, una lengua y una nación compartidas.

Oswaldo Lamborghini entendió lo mismo que décadas después afirmaría Giorgio Agamben: “que la vía de acceso al presente tiene la forma de una arqueología” (27) y que “sólo aquel que percibe en lo más moderno y reciente los índices y las firmas de lo arcaico puede ser su contemporáneo” (*Desnudez* 26). Para pensar su contemporaneidad, Lamborghini trazó un arco cinco décadas hacia atrás, esta operación le permitió mostrar cómo la lógica presente en los textos del llamado grupo de Boedo seguía vigente y operando décadas después que se declarará la fecha de defunción para los textos y el proyecto que los habían puesto en escena. Desde allí es que él puede diseccionar dichos imaginarios y repensar las formas en que se presentan el trabajo y la figura del trabajador, la familia y la relación del sujeto infantilizado con el estado.

El primer capítulo comienza contraponiendo el texto “El niño proletario” de Lamborghini, tercera parte de su *Sebregondi retrocede*, a la obra de teatro “La ficción” que cierra los *Cuentos de la oficina* que Roberto Mariani publica en 1925. En los dos textos opera la división de hierro entre los niños que son y los que no son proletarios, a la vez en ambos se describe la mirada del niño rico que observa la presencia del niño pobre como una puesta en escena. La única pero fundamental diferencia es que Lamborghini enroca la posición pronominal y fuerza al lector a ubicarse del lado de los opresores, de los niños burgueses que torturan a Stropani/Estropeado. A partir de esta operación de Lamborghini, se releen otros textos de Boedo como *Larvas* (1932) y en especial *Royal Circo* de Leonidas Barletta (1927) para observar ciertos principios y momentos que operan en dichos textos en dirección opuesta a su impronta didáctico moralizante. A partir de esta relectura de Barletta se analiza el rol del trabajo y su relación con la idea de simulación. Se hace hincapié en la dislocación entre trabajo y producción presente en los cuentos que forman *Los desterrados* (1926) de Horacio Quiroga, en especial “El techo de incienso” y “Los destiladores de naranja.” Después se piensa la complejidad del problema del trabajo en los textos de Roberto Arlt, *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), donde la ley, las teorías del trabajo y la familia se desdoblan mostrándose a la vez de hierro y farsescas.

Siguiendo la reflexión sobre la ley, la lengua y el estado, el capítulo pasa a estudiar estos temas a partir de textos de Rodolfo Walsh. En vez contraponer los textos policiales clásicos de Walsh frente a los textos comprometidos de investigación, se piensan las conexiones entre los dos tipos de investigaciones enfrentadas a la definición

y el problema de la ley y la presentación de pruebas. Se estudia el problema de la recolección y presentación de la evidencia en los cuentos de 1953 “La aventura de las pruebas de imprenta”, “Variaciones en rojo” y “Asesinato a distancia”; para luego articularlo con *Operación masacre* publicado de 1957. A continuación, se problematizan los conceptos de ley, estado y verdad al incorporar a la discusión los cuentos de Walsh conocidos como la trilogía de los irlandeses.

Walsh, como la primera pata de un broche, escribe *Operación masacre* frente a la violencia de Aramburu y anticipándose a la vez al horror de las dos últimas dictaduras. Del otro lado de ese broche, al cierre de la última dictadura y la guerra de Malvinas, es Rodolfo Fogwill con su novela de 1983, *Los pichiciegos*, quien genera el texto clave para pensar la guerra y el nuevo gobierno democrático. La última sección del capítulo I estudia como Fogwill se corre de los lugares comunes para explicar la guerra de Malvinas, lo testimonial, la idea de los niños soldados, el engaño y los pedidos de perdón colectivos, para construir un espacio de intercambio ficcional -el bunker subterráneo la Pichicera- donde un grupo de soldados, o exsoldados o no soldados, se dedican al comercio de la guerra: comercio de información, de materiales, de comida y ontologías.

El segundo capítulo parte de la lectura fundacional que Josefina Ludmer construyó sobre las dos primeras novelas de Manuel Puig en su respuesta a la encuesta “Literatura y crítica: una encrucijada. Una encuesta” en la revista *Latinoamericana* de 1973. La idea central de Ludmer es que, al liberarse de la figura del narrador, las novelas se emancipan de la autoridad de una voz central y de una *lingua ley*. Esta lectura hizo escuela y se repitió incontables veces. A la vez, esta idea de la acefalia y

circulación de voces se ensambló con la línea crítica esencialista y misógina que lee en Puig las marcas de una escritura de *lo femenino*. En ambas lecturas se reduce la potencia política de la escritura de Puig bajo las figuras de la escucha y el copiado radiográfico de las voces, como si fuera posible equiparar la tarea de Puig a la de un taquígrafo. En este capítulo se afirma, contrariamente a las lecturas que perciben la ausencia de una *lengua ley*, como en las novelas de Puig esa multiplicidad de voces no habla sino desde el núcleo de la ley. Para pensar este punto se toma al personaje de Toto de *La traición de Rita Haywoth* para ponerlo a funcionar en contrapunto con el personaje de Lamborghini de Nal -el hombre Nalgudo-. La articulación entre ambos personajes permite estudiar como en cada enunciado de la primera novela de Puig, *la ley* se expande para formar una telaraña de enunciados donde cada uno contiene a la vez todas las marcas del sistema como totalidad, toda la homofobia, el racismo, el machismo y la opresión.

A continuación, se trabaja sobre el gesto antimoderno de la novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas* que construye la escena de una indagación filosófica al modo de las investigaciones socráticas o del método en Descartes. La diferencia es que en la novela de Puig no se arriba a ninguna conclusión sino a la desolación. Al final de la indagación lo nuevo no aparece y todo lo que se intentó destruir persiste simultáneamente ridículo en su carácter de utilería, pero a la vez inexorable. El texto de Puig niega una de las más arraigadas expectativas de los lectores, la idea de que el dialogo generará un saber, una ganancia, un conocimiento y se arribará al final a una verdad -verdad de clase, de profesión, de vida-. Se estudian al final del capítulo las consecuencias éticas de la negativa de Puig a hacer evolucionar a

sus personajes: Leo de *The Buenos Aires*, Toto de *La traición*, así como Valentín de *El beso de la mujer araña* y Larry de *Maldición*. Como bien sintetiza Ricardo Piglia, en Puig hay Hollywood pero “sin final feliz” (*Las tres vanguardias* 112).

El tercer capítulo trabaja sobre las lecturas masivas que se despliegan en el paso de la década de 1990 al 2000 para dar sentido y sostener el binomio margen/centro. Se analiza el modo en que filmes y programas de TV de finales de 1990 y comienzos del 2000 en vez de pensar la crisis económica y el margen en su carácter dinámico y contemporáneo, rehabilitan una serie de lectura prefabricadas. Los tan mentados marginales aparecen incansablemente, pero bajo la condición de estar por completo encapsulados. Por un lado, se los presenta siguiendo las reglas de imaginarios pseudomédicos que construyen al marginal a través de un catálogo de patologías, a la manera de las narrativas del naturalismo de finales del siglo XIX. La otra alternativa es la de leer el margen y la ciudad codificados dentro de la lógica nostálgica del barrio perdido. Esta segunda opción recrea de modo estático las duras luchas de la clase baja y media-baja en su humilde nobleza, calcando la lógica didáctico-moralizante y fatalista de los textos de Boedo de 1920-1930. Tener en cuenta la persistencia de los imaginarios esencialistas sobre el margen y los marginales en la bisagra entre los años 90 y los 2000, es clave para entender la dificultad y sordera que la prensa y parte de la crítica tienen para leer y pensar la apuesta política y novedad de los textos del escritor, poeta y editor argentino Washington Cucurto quien comienza a hacer circular sus textos en la segunda mitad de la década de 1990. La dificultad que se tiene para leerlos deriva de que estos constantemente reinsertan los espacios pensados como marginales dentro de cadenas de productividad y así atacan la escisión entre los miembros del binomio

margen/centro. Este capítulo hace foco en sus novelas *Cosa de negros*, *Las aventuras del Sr. Maíz* y *Sexibondi*. Se estudia como la apuesta política de Washington Cucurto por construir a sus personajes ocupando un lugar central y productivo se opone de raíz a la lógica inmóvil, fatalista sobre los marginales presente en programas de televisión de gran popularidad en los 90 como *Gasoleros*, *Campeones* o *El sodero de mi vida* o en novelas como *El origen de la tristeza* (2011) del escritor Pablo Ramos. La estética de Cucurto también presenta una oposición al revival de los discursos médicos de patologización del otro que llenan las horas de los noticieros, programas de investigación periodística, y que también aparecen inadvertidamente en filmes como *Pizza, birra, faso* (1998) o *Bolivia* (2001) del director Adrián Caetano que pretendían ser una alternativa y combatir dichos discursos.

## Capítulo I. Posiciones, distancias: el lugar del lector

### Oswaldo Lamborghini y la opción pronominal

#### El gran enemigo

¿Cuáles son pues las características de un texto que se niega a ofrecer el salvoconducto que permite al lector ser testigo de la violencia, pero no hacerse cargo de los modos en que participa en ella? ¿A través de qué mecanismos un texto puede romper con la distancia moral que los lectores ponen entre ellos y las figuras de los opresores? ¿Qué quiere decir y dónde se posicionan el “yo” y el “nosotros” frente a las narraciones de violencia?

Quien con mayor claridad formuló estas mismas preguntas en la escena de la literatura argentina de finales del siglo XX fue el escritor y poeta Oswaldo Lamborghini. En una entrevista que le hicieron para la revista *Lecturas críticas* en 1980, Lamborghini afirmó que la apuesta política de sus textos no era denunciar las prácticas opresivas o la violencia presente en la sociedad argentina, sino presentar de un modo agigantado los modos en que nosotros, los lectores, estamos íntimamente involucrados en dichas prácticas, no como víctimas sino como cómplices o victimarios. Es productivo entender los textos de Lamborghini como la insistencia sobre una sola pregunta: ¿cómo está implicado el “yo” frente a esa violencia narrada?

Los textos de Lamborghini son una herramienta que provee de un lente distinto con el que revisar textos cuya interpretación se ha decretado ya cerrada. Este trabajo traza partiendo de la década de 1970, un arco que va cinco décadas atrás comenzando por las producciones del llamado grupo de Boedo y pasa por textos como *Los siete*

*locos* de Roberto Arlt y *Operación masacre* de Rodolfo Walsh. Este arco hacia el pasado respecto de los textos de Lamborghini, luego se conectará con otro arco que comienza con sus contemporáneos y llega hasta nuestro presente. De forma similar a como lo piensa Borges en “Kafka y sus precursores”, los textos de Lamborghini hacen visibles, momentos lamborghiniianos en textos anteriores a los suyos. Lo importante es rastrear los modos en que, como sostiene Karina Miller en su libro *Escrituras impolíticas*, Lamborghini se opone y bloquea los lugares ofrecidos por la literatura que “promueve una ilusión de completud, de verosimilitud, y de consenso” (140). Frente al alivio de esas literaturas que negocian salvoconductos, ofrecen redenciones y alivios varios, lo que hace Lamborghini una y otra vez como bien afirma el crítico Fermín Rodríguez, es insistir en los modos en que el “yo” participa de esa violencia “tensando hasta el estrangulamiento los lazos de sujeción a una lengua, a una patria, a una clase, a un género” (“Escribir afuera” 162).

Es necesario antes de seguir, hacer una aclaración respecto al modo en que se usa el término *grupo de Boedo* a lo largo de este trabajo. En primer lugar, *grupo de Boedo* opera como categoría para organizar narrativas con aspectos comunes sin que por esto se considere a los textos de los escritores agrupados alrededor de la editorial Claridad fundada en 1922 por Antonio Zamora, intercambiables o idénticos entre sí. Más allá de la arbitrariedad del rótulo, referencia a la dirección física de la editorial Claridad ubicada en la calle Boedo al 837, es importante el hecho de que desde la mirada de Lamborghini los escritores asociados al grupo de Boedo sí manifiestan una lógica, una estética y una ética comunes a las que él entiende es necesario enfrentarse. Esa lógica común no solo se encarga como afirma el crítico Miguel Dalmaroni de “la

distribución de roles estereotipados” (*La palabra justa* 18) al interior de los relatos, sino que como entiende Lamborghini conecta esa distribución de roles con distintos lugares preconfigurados para los lectores. Los textos de Lamborghini insisten en la decisión de escribir desde una posición que coloque al lector en una complicidad incómoda con el que, bajo la lectura bienpensante de izquierda de los textos de Boedo, ocupa el lugar del mal. En este trabajo y para pensar las consecuencias de la apuesta ética de Osvaldo Lamborghini, se hace foco en los *Cuentos de la oficina* de Roberto Mariani, *Tinieblas* y *Larvas* de Elías Castelnuovo y la extraordinaria novela *Royal Circo* de Leónidas Barletta.<sup>6</sup>

En su reflexión sobre la parodia en “El niño proletario” Alfredo Rubione formula una pregunta de gran relevancia: ¿Por qué Lamborghini “iba a ocuparse de embestir paródicamente contra ese grupo de escritores que se conocían como pertenecientes a la estética de Boedo que, para entonces, ya constituían un cadáver literario” (Strafacce 612)? Esta pregunta, en su alcance ético, es clave para entender los modos en que la literatura del siglo XX argentino construyó sus narrativas e imaginarios sobre el trabajo y la explotación. Para pensar lo que Lamborghini define

---

<sup>6</sup> Para una revisión general del grupo de Boedo se puede consultar *Boedo: orígenes de una literatura militante* de Leonardo Candiano y Lucas Peralta. Este libro ofrece abundantes datos y una presentación abarcadora del movimiento junto con una útil bibliografía. Para una resumida presentación de la oposición entre el grupo de Boedo y el de Florida se puede consultar el capítulo titulado “Boedo y Florida” del libro *Estudios de la Literatura Argentina* de Adolfo Prieto. También al respecto es fundamental el capítulo V “Boedo y Florida en los años del radicalismo clásico” en *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh* de David Viñas. Respecto a los estudios más puntuales sobre escritores del grupo de Boedo pocos tienen tanta agudeza como el capítulo titulado “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo” de Adriana Astutti presente en el volumen 6 de *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*. Por supuesto cabe recordar la importancia del capítulo VI sobre González Tuñón de Beatriz Sarlo en su famoso libro *Una modernidad periférica*. Entre las muchas recopilaciones de textos de escritores del grupo de Boedo cabe destacar por su concisión *Los escritores de Boedo* y *Los poetas sociales* ambas a cargo de Carlos Giordano.

como una “estética de la queja” y entender por qué estos textos de Boedo operan con una lógica “enemiga” a la suya, es importante analizar la relación que estos establecen entre injusticia y un axioma impersonal de fatalismo.

Miguel Dalmaroni escribe al respecto en el capítulo titulado “Poéticas” de su libro *La palabra justa*: ““El niño proletario” es, entre otras cosas, una particular contra-reescritura de la narrativa de Boedo.”(65). Si bien Dalmaroni sugiere con claridad este punto, él pasa a continuación a estudiar la relectura que los 60 hacen de la poesía de Gironde y no ahonda en las consecuencias éticas y políticas de lo que significa la relectura/reescritura que Lamborghini hace de la estética de Boedo. Cuando Dalmaroni piensa la articulación de “El niño proletario” con Boedo lo hace citando el artículo de Rubione donde se traza una comparación entre “El niño proletario” y *Larvas* de Castelnuovo. Si bien esta comparación es productiva, el relato de Lamborghini por sus personajes, escenario y estructura es una reescritura, o mejor dicho un experimento ético que lleva a sus últimas consecuencias el texto de Roberto Mariani “La ficción”. Es interesante el hecho de que Dalmaroni, así como otros críticos, identifican con agudeza la operación de Lamborghini de volver a los textos de Boedo pero pasan rápidamente a otros ejes de análisis sin estudiar las consecuencias últimas –éticas, estéticas y políticas- de esa persistencia obsesiva por parte de Lamborghini de construir sus textos con los materiales, temas y personajes de esa estética de descarte y menospreciada que representaban los textos de Boedo en los 70. Dalmaroni escribe: “Es obvio que la puesta en juego de la escritura de Boedo en el contexto de los años sesenta y setenta constituye una referencia que se usa para tomar posición” (65) y a

continuación pasa a otro tema dejando el problema de en qué consiste esa “toma de posición” flotando a modo de misterio.

Alfredo Rubione quien junto a Renata Rocco-Cuzzi y Silvia Díaz, realizaron la famosa entrevista a Lamborghini “El lugar del artista” para el primer número de *Lecturas críticas*, ya tenía preparado un artículo que también aparecería en la revista con el título de “Lo paródico en “El niño proletario” ”. Como bien explica Ricardo Strafacce en *Osvaldo Lamborghini, una biografía* (609), el primer número de la revista preparado entre agosto y septiembre de 1980 tenía como eje el problema de la parodia. En su artículo, Rubione partía de la premisa que “El niño proletario” así como otros textos de miembros de la revista *Literal*, realizaban un salto de cinco décadas hacia atrás para “parodiar” la producción de escritores como Elías Castelnuovo, Nicolás Olivari, Leónidas Barletta y Roberto Mariani. Todos estos con el común denominador de haber sido leídos por la crítica como pertenecientes al llamado *grupo de Boedo*. Lo que comparten estos escritores es una lógica narrativa para contar las relaciones de trabajo y explotación en Argentina que se basa en lo que Lamborghini percibe como una estética/ética de la queja. Lamborghini, siempre preocupado por cómo los modos de narrar construyen y se sostienen en mitos, identifica como un problema fundamental a esa literatura donde “los escritos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento.” (“El lugar del artista” 49). Ante la pregunta de “¿Cuál es el gran enemigo?” él responde:

Es González Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse. Una ideología siempre te propicia para pelotudeces, pero también para mitos heroicos.

Cuando te crias dentro de mitos heroicos me parece abyecto quejarse.  
Esto es poesía quejosa, hacer esta especie de orgullo de padre proletario,  
que se levantaba a las cinco de la mañana con sus manos callosas; que  
traía pan crocante a la mesa. (49)

### **La ficción**

Como cierre de los relatos que componen *Cuentos de la oficina*, el escritor, dramaturgo y poeta argentino Roberto Mariani coloca una pequeña pieza dramática titulada “La ficción”. Sus personajes son tres niños: dos hermanitos de familia pobre y un niño de clase media que por casualidad los visita. Al igual que en el resto de los textos que componen el volumen publicado en 1925, la transparencia de la alegoría es fascinante. El varoncito pobre tiene la “cara pálida” y su hermanita los zapatos “desiguales y descosidos”, en cambio el niño de clase media es “curioso y alegre” y se encuentra vestido de marinerito. Para completar el cuadro, el marinerito acepta sumarse al juego de los hermanos que tiene lugar en el corredor del conventillo donde estos viven. Los hermanitos se ponen a jugar “a los padres” y el visitante se coloca gozoso en el rol de espectador.

El varoncito pobre, anhela deslumbrar al visitante con sus dotes de actor costumbrista, pero el niño de clase media objeta la representación pues no se ajusta a sus expectativas del modo en que los padres deben comportarse. Para el niño burgués todo en la representación se muestra errado y así hiera la “vanidad de cómico realista, fiel, sincero” (133) del niño-actor-pobre. En este punto Mariani no puede ser más insistente y remarca una tras otra las divergencias entre la dinámica filial-laboral de una casa de padres con dinero, frente a la precaria situación familiar de los hermanitos.

Lejos de rendirse, el niño pobre redobla sus esfuerzos actorales y se lanza a representar tragicómicamente las penurias del *padre pobre*. Grita e insulta porque el dinero no alcanza, no hay para medicina ni para ropa limpia, no hay ni para comer. Ahora sí, el marinerito comienza a interesarse y a medida que la representación se vuelve más y más patética, estalla en arranques de risa. Mariani en su pequeña alegoría se encarga de distribuir claramente los papeles, así los niños pobres actúan las penurias de la vida proletaria, mientras que el marinerito se coloca a observar y gozar con la obrita.

“La ficción” es una interesante muestra del esfuerzo que hace Mariani en su escritura para que el lector gravite hacia la posición del hermanito pobre, del pálido y seguramente flacucho niño que intenta con su actuación ajustarse “fielmente a la verdad verdadera” (133). El lugar que ocupa el pronombre “yo”, siempre se acerca en Mariani al sujeto en desgracia, su escritura en los *Cuentos de la oficina* se desvive para que el lector se muestre empático con las historias de infortunio de personajes como Santana, Toulet, Rillo, todos estos soportando uno tras otro los embates de la vida. En cambio, el lugar del patrón, la amante advenediza, o en el caso de la obrita, el niño acomodado, son los lugares que ocupa una tercera persona respecto a la cual se espera que el lector tome distancia y juzgue negativamente. La posición que se demanda del lector funciona en sus cuentos a modo de requisito necesario para que estos operen como herramientas fieles de denuncia contra la opresión a los trabajadores. La identificación, aunque sea parcial, del lector con el personaje explotado habilita una posición redentora y genera la ilusión de enlistarnos en las filas del bien.

“La ficción” que Roberto Mariani publica en 1925 y casi cinco décadas más tarde “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini, fueron recibidos por la crítica como

formas antitéticas de contar la explotación, la marginalidad y de hablar sobre las relaciones de clase en Argentina. Sin embargo, los elementos de ambos textos son exactamente los mismos: un grupo de niños divididos en dos bandos, los que son proletarios y los que no. Es más, en los dos textos el niño proletario aparece ante los ojos de los niños de clase media como un actor en el papel de representar la miseria, está ahí para su diversión. ¿Qué es lo que hace por lo tanto a estas dos ficciones cuyos elementos son casi idénticos, radicalmente distintas? Lo que separa el texto de Mariani del de Lamborghini es un pequeño enroque. Todos los elementos son los mismos salvo uno, la posición de los pronombres “yo/nosotros” está alterada.

En la entrevista “El lugar del artista”, Lamborghini afirmaba que el propósito de “El niño proletario” era “llevar a los límites y volver manifiesto” un discurso (48). No se trata como en el caso de Mariani de denunciar una injusticia, sino de amplificar el núcleo del discurso que la genera y presentarla no como consecuencia anónima sino como un decreto que debe ser ejecutado por un “yo/nosotros”. La famosa respuesta de Lamborghini sintetiza lo que será insistentemente el núcleo de sus textos:

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? ¿Qué va a quedar comprometido? Planteado en términos gramaticales: un pronombre: yo. (48)

“El niño proletario” empieza marcando esa sutil, pero a la vez radical diferencia con “La ficción” de Mariani. Luego de un párrafo inicial que narra en tono de informe sociológico las desventuras del infante proletario, el narrador de Lamborghini aclara:

“Me congratulo por eso de no ser obrero” (63). Es fundamental la diferencia en la distribución de los papeles. El niño proletario es en este caso un otro que “venía sin vernos caminando hacia nosotros, tres niños burgueses: Esteban, Gustavo, yo” (60). La alegoría del niño burgués, gozoso espectador del teatro de los pobres de Mariani, es llevada en “El niño proletario” a su paroxismo. En los textos de Lamborghini el “yo y el *nosotros*”, siempre son los perpetradores o los cómplices. Susana Rosano define esta estrategia al afirmar que “Lamborghini se atreve a hablar en nombre del mal” (208). Una vez más, es imprescindible remarcar que el resto de los elementos son los mismos con los que está construido el texto de Mariani: el escenario, los actores, hasta el goce del niño burgués frente a las penurias de los niños proletarios. Lo único que cambia y ahí está el poder político de “El niño proletario”, es la posición del narrador sumada al pedido de complicidad que se le hace al lector.

Hay un sentido común compartido entre el lector y los victimarios que localiza como único blanco de violencia esas ropitas harapientas: “Porque el goce ya estaba decretado ahí, por decreto, en ese pantaloncito sostenido por un solo tirador de trapo gris, mugriento y desflecado” (*Novelas y cuentos I* 65). El texto repite la misma sentencia “El goce estaba ahí, ya decretado” y con esta se representa magnificadas las consecuencias últimas de ser o no ser obrero. En Lamborghini nunca hay tercera posición, los cuerpos marcan o son marcados, y si hay testigo nunca es una mirada justiciera, sino el espectador-voyeur que goza espionando el modo en que el torturador lacera la carne del torturado. Este saber compartido entre narrador y lector determina que el cuerpo de Stropani recibe la violencia de los que tienen la fortuna de no ser obreros, entonces dicha violencia debe ser aplicada y no por un “se” impersonal o una

tercera persona sino siempre por un “yo-nosotros”. La opción pronominal para narrar la explotación y la posición del trabajador no puede ser nunca “se lo explota” o “la vida o la poca fortuna lo castigan”, en el lugar del verdugo siempre debe estar un “yo”.

### **Fatalidad y simulación**

En *Cuentos de la oficina* de Mariani, el espacio de trabajo presenta la explotación como una lógica que antecede a la del relato y por lo tanto hace de la injusticia axioma anónimo. Es verdad que son los jefes los que condenan al protagonista del cuento “Santana” a una vida de deuda y humillación, pero dada la lógica estructural de los relatos, estos no podrían operar de modo distinto. Lo que une a los distintos cuentos es la premisa básica que determina la dislocación entre trabajo y producción: en “la oficina” nadie parece hacer realmente nada. Al igual que en la tragedia griega aparecía la figura del *deus ex machina* para salvar a los personajes en situaciones donde cualquier solución parecía imposible, en Mariani también opera una suerte de dios extratextual pero que, en vez de salvar, hunde en la desgracia. Basta ver el caso del cuento “Rillo” donde el protagonista gracias a su astucia y conocimiento del trabajo logra vencer al jefe idiota Torre y conseguir un ascenso. Frente a este breve logro, Mariani saca de la galera una misteriosa “huelga” que vuelve a ubicar a Rillo en su lugar y nos recuerda que en el universo narrativo de Boedo todo queda igual o empeora, pero no puede bajo ninguna circunstancia progresar.

Este principio aparece expresado con gran claridad en una novela que años más tarde, en 1930, publica el escritor, periodista y dramaturgo Leónidas Barletta. Al igual que Mariani, Barletta es una figura clave en el movimiento de escritores reunidos bajo la editorial Claridad y en ambos se percibe la voluntad de producir una literatura con

contenido social que denuncie la explotación e injusticia en las relaciones de trabajo de principios del siglo XX. En *Royal Circo*, Barletta narra la breve vida de una compañía circense fallida en su itinerario por los pueblos de Tres Arroyos y Ayacucho. Los sucesivos proyectos del protagonista Salustiano sufren la misma suerte, la calesita no prospera y cuando se presenta junto a su hija con su espectáculo de magia, este fracasa de forma paradójica por gustarle demasiado al público. En este punto la máxima narrativa de Barletta se muestra como principio anterior y dogma que fuerza la lógica del relato, así Don Luis el dueño del teatro debe explicar la actitud del público con un enigmático: “Si una cosa le gusta demasiado, rompe los asientos” (147). Ya sea si el público es indiferente al proyecto como en el caso del circo o si a este el espectáculo le gusta mucho como el acto del Profesor Salustiano, la consecuencia es exactamente la misma: fracaso y humillación.

La máxima atenta formalmente contra la propia narración, ya que pase lo que pase, a los personajes les debe ir mal. A la vez, esta máxima hace ruido con la voluntad de construir una literatura con contenido social que impulse un cambio a través de la denuncia de la explotación. Estos textos más allá de delinear parcialmente algunos responsables presentan la explotación no tanto como consecuencia del accionar de “los malos”, sino como producto de una fuerza impersonal. Este principio no solo opera en textos de autores asociados con el grupo de Boedo, sino que tiene gran peso en los modos de pensar y narrar las relaciones de trabajo y de sujeto-estado en Argentina a lo largo del siglo XX. Si se va a los cuentos de Horacio Quiroga, se percibe en muchos de ellos operar el mismo principio rector. En el cuento “Los destiladores de naranjas”,

parte de *Los desterrados*, Juan Brown emprende una lista infinita de proyectos todos los cuales terminan de las peores maneras:

En el espacio de tres años, el manco había ensayado sucesivamente la fabricación de maíz quebrado, siempre escaso en la localidad; de mosaicos de bleck y arena ferruginosa; de turrón de maní y miel de abejas; de resina de incienso por destilación seca; de cáscaras brillantadas de asepú, cuyas muestras habían enloquecido de gula a los mensús; de tintura de lapacho, precipitada por la potasa; y de aceite esencial de naranja. (*Cuentos I* 712)

En Barletta o en Quiroga la ley de oferta y demanda se doblga ante la inevitable ley del fracaso. La contradicción está a la vista en los textos: Brown produce maíz quebrado, un bien escaso y sin embargo no tiene éxito en su venta, lo mismo ocurre con las cáscaras de asepú. Tanto si gusta como si no gusta, el producto debe fracasar. Dos artículos hoy ya clásicos, “Quiroga y la hipótesis técnico científica” de Beatriz Sarlo y “El relato de la vida intensa en los *cuentos de monte* de Horacio Quiroga” de Nora Avaro, hacen un análisis muy agudo de los cuentos de *Los desterrados* pero no terminan de dar cuenta del status trascendente que caracteriza al principio de fracaso. Este no puede ser explicado por el texto, sino que es su origen y final. Es cierto como afirma Beatriz Sarlo, que Brown cuenta con máquinas en las que “cada pieza eficaz había sido reemplazada por una sucedánea” (Quiroga 714), pero ese dato no basta de ningún modo para explicar el fin trágico de cada una de las empresas. Ya para el final del cuento, el axioma que reza que nada puede progresar alcanza proporciones

hiperbólicas cuando el doctor Else, intoxicado por el licor de naranja, confunde a su hija con una rata gigante a la que por supuesto mata.

Lo interesante es que como el trabajo esta dislocado completamente de la producción este se vuelve representación en el sentido teatral. Si ya está dicho que todo va a salir mal de antemano y nada puede producirse que altere ese *dictum*, los personajes de Mariani, Barletta y también Quiroga, están literalmente actuando, representan como niños la puesta en escena de hacer como que trabajan. Involuntariamente estos escritores empiezan a empantanar la “verdad” de la vida de abnegación del explotado para llevarla a un escenario de imposturas farsescas. En el final del cuento de Quiroga “El techo de incienso”, el protagonista Orgaz realiza un épico viaje bajo la lluvia, sorteando los estragos que dejó la inundación para entregar al inspector el libro que es prueba de la validez de su trabajo. Ante la entrada de Orgaz con el libro el inspector comenta:

-¿Y esto?- pregunto indicando los libros.

-Como usted me los pidió-dijo Orgaz-. Están en forma.

El inspector miró a Orgaz, consideró un momento su aspecto, y recordó entonces el incidente en la oficina de aquel, se echó a reír muy cordialmente, mientras le palmeaba el hombro:

-¡Pero si yo le dije que me los trajera por decirle algo, nada más! ¡Había sido zonzo, amigo! ¡Para que se tomó todo ese trabajo! (702)

El inspector pide y a la vez no pide el libro a Orgaz, porque en definitiva el trabajo de ambos es representación. Hacer como que se trabaja y hacer como que se controla. El contenido del libro no es importante salvo en tanto representa, teatralmente,

una división entre posiciones: el que “trabaja” y el que “controla”. El inspector en el cuento de Quiroga constituye una figura que se repite en la literatura argentina en relación con los modos de intercambio de dinero, afectos y posiciones. Al fin y al cabo su demanda y su pedido de control son una especie de “chiste”: “-¡Pero si yo le dije que me los trajera por decirle algo, nada más!”.

Oswaldo Lamborghini hace de este tipo de aperturas a lo farsesco su modo de pensar la autoridad que “controla” y al trabajador que “trabaja”. Ambos representan sus papeles inmersos en un “chiste” que de modo idiota ambas partes hacen como si comprendieran. El crítico y poeta Ariel Schettini en “Oswaldo Lamborghini: Argentina como representación”, analiza los puntos de contacto entre un poema de Arturo Carrera con “El niño proletario” y *El fiord* de Lamborghini. Schettini repara en la escena fundacional de *El matadero* de Echeverría, pero no haciendo hincapié en la idea de la violación como lo hizo David Viñas, sino en la de simulación. El juez al final de *El matadero*, ya muerto el joven, afirma: “-Pobre diablo, queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado en serio” (80). Es interesante que la simulación, el chiste realizado solo “para divertirnos”, termina con la muerte del joven simultáneamente como sumun de sentido y sinsentido. La muerte está cargada de sentido si se lee el relato desde el punto de vista del joven de ideas revolucionarias e innovadoras humillado por las bestias del matadero. Pero a la vez la muerte desde el punto de vista de la “ley” del juez y los matarifes es producto de una confusión, era simplemente un chiste que no fue comprendido por el joven, pero tampoco es claro hasta qué punto lo fue por ellos mismos. Pensando lo que une a *El matadero* con “El niño proletario” y *El fiord*, Schettini afirma que en todos está presente la escena de

“intercambio teatral, económico, productivo y de simulación y afirmación simultánea de los lugares sociales de los actores” (3).<sup>7</sup> Es representación teatral en tanto trabajo y control son reducidos a hacer como si se trabajara o se controlara, a su vez la instancia de “la ley” es siempre equivalente a la del padre inconformista, arbitrariamente cruel o dadivoso. Por lo tanto, la escena de la muerte es a la vez real y teatro: es un chiste que por miedo a parecer idiota se asegura entender.

### **Mansedumbre por el hambre**

En el cuento “Santana” de Roberto Mariani, el protagonista es un pobre hombre que ha dedicado su vida entera a trabajar para el sector contable de una importante firma. Él y su esposa soportaron estoicamente una vida de “Ahorros, sacrificios, renunciamentos, privaciones, de todos los momentos, y sobre todas las necesidades” (51). Santana día tras día se dirige al trabajo con su sobretodo azul, que con la ayuda de remiendos y tinturas “hizo durar una eternidad”. Su condición de humillado es tal que el narrador afirma de su persona “¡Pobre Santana! ¡Tan poquita cosa, siempre; tan apenas advertido, tan poco presente!” (40). Este abnegado trabajador resulta el blanco ideal para que el fatal destino se ensañe con él aplastándolo con toda su fuerza. Santana comete un error y a través de esa pequeña rendija, entra triunfante la fatalidad. El pobre contador por terror a perder el trabajo considera entregar todos sus ahorros a la firma,

---

<sup>7</sup> En Lamborghini a sabiendas de que nada se entiende, sus personajes siempre hacen “como si”. Lo fundacional del “sentido común” argentino es la complicidad idiota de la repetición de un chiste que nadie comprende, pero es dicho y recibido con una sonrisa a modo de santo y seña. Respecto al “humor” en Lamborghini, Ofelia Ros escribe: “Su humor desplegado en equívocos, tonterías, disparates y aberraciones, plagado de dichos y dicharachos, se enlaza con un aire de gravedad del que nadie se atreve a reír demasiado. La risa que arranca es parecida a la risa de quien se sorprende descubierto en la mitad de algo que no se atreve a confesarse ni a sí mismo. Esta risa desconcertante introduce una “extrañeza inquietante” que linda con la experiencia de lo siniestro freudiano.” (523)

se humilla como un perro ante sus jefes, llora, suplica y se retuerce casi implorando ser flagelado, vejado o cualquier cosa con tal de no perder el empleo. Este disparador da pie para que Mariani despliegue un patetismo extremo: “Santana había trabajado siempre; desde los doce años. Nunca una picardía, una falta, una calavereada. Trabajó. Se hizo mozo. Trabajó. Tuvo novia. Trabajó, Se casó. Trabajó. Tuvo hijos. Trabajó... Nunca le sobró dinero para un exceso...” (54). Toda su existencia se sintetiza en el acto de resistir y defenderse frente a los embates de la vida, resistir “el terrible y trágico mañana misterioso y tremendo” (52).

Lo interesante de “Santana” es que a la vez que el clima patético va creciendo y se confirma el axioma del fracaso, aparece una pequeña escena casi caprichosa que hace tambalear todos los principios con los que Mariani construye su literatura. Como un virus escondido en el corazón del relato, hay un diálogo entre Amelia, la esposa de Santana, y un mozo de bar, que pondrá en duda el principio fatalista. Mientras espera en la lechería de enfrente a la firma la decisión de los jefes con respecto a la suerte de su marido, Amelia oye el discurso del mozo del bar quien afirma que él ha pasado por muchos trabajos y ha no solo resistido sino vencido. El mozo explica: “Yo salí de peores, señora (...) para resistir y vencer, no hay como el coraje. ¿Y sabe qué interpreto yo por coraje? ¡Pues no tenerle miedo a nada! (60). De repente el discurso espontáneo del mozo despierta en Amelia un sentimiento muy contrario a toda la sanata lacrimógena que reza la inevitabilidad de la tragedia:

Muy adentro, muy vagamente, en Amelia se formó algo informe, pero real, que en seguida se deshizo sin acabar de precisar su dimensión y su fuerza; pero que atravesó, aunque sin fijarse, en la conciencia:

admiración, respecto, asombro, por el hombre viril; y simultáneamente una incipiente piedad, una vaga lástima... un poquito de desprecio por él... por el hombre cobarde...débil... (62)

Eso que no puede precisar su dimensión, ni fijarse, ese pensamiento efímero, es la puesta en duda de todo el andamiaje del relato, es la puesta en duda de todo el proyecto de Mariani y Boedo juntos. A partir de este pequeño pensamiento de Amelia se pueden releer todos los cuentos desde una óptica radicalmente distinta en donde no se acepta el principio de inmovilidad y fatalismo. Importa destacar que en ningún otro momento en Mariani vuelve a aparecer con esta intensidad una reflexión que interpele la necesidad objetiva de la fatalidad como única vía posible para el destino de los trabajadores.

La crítica sobre los textos de Boedo pasó por alto las consecuencias últimas del principio de fatalismo que rige esta estética. También pasaron inadvertidos los momentos donde este principio es puesto en crisis por los mismos problemas que existen en la lógica de los textos. En el capítulo VII de *Una modernidad periférica*, Beatriz Sarlo en un apartado que lleva por título “El circo del hambre”, realiza una interpretación de *Royal Circo* de Barletta que es ejemplo de este problema. En líneas generales la hipótesis de Sarlo plantea que en Barletta la función ideológico-pedagógica determina la ley que guía el destino de los personajes. Sarlo sostiene que el perfil de lector para el que Barletta escribe dictamina los principios y leyes narrativas de su novela. Según esta perspectiva *Royal Circo* se convertiría en un texto seguro, mezcla de realismo pedagógico con novela sentimental, en donde el público vería “premiada la virtud y la lealtad”: la pobreza se muestra pues “aburrida” pero “digna”. La

pedagogía narrativa por lo tanto consiste en asignar claros castigos y recompensas según un orden de valores compartido por los lectores. Para la interpretación de Sarlo, los personajes ruines son castigados mientras que “Salustiano, un personaje gobernado por sus buenos sentimientos, y el payaso Timón, un emblema de la melancolía cómica, se verán recompensados por un hogar que, en el comienzo de la novela, parecía imposible” (197). La ficción pedagógica intenta pues mostrar la posibilidad de una módica felicidad y reforzar en los lectores “cosas que ellos, indudablemente, ya saben, pero quieren volver a escuchar en la ficción” (197).

El problema es que enfrentados ante el texto esta repartija de premios y castigos opera en realidad de un modo por completo perverso: el personaje del estafador Sardina como el Astrólogo de *Los siete locos Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Arlt, escapa con la mujer Estella Francis y el dinero que los trabajadores del circo nunca recibirán. La familia de tintoreros japoneses traficantes y proxenetas, así como la mujer del domador de fieras que asesina a su marido, se salen con la suya. El final de Timón y Salustiano no puede ser visto como recompensa, la unión de John y Estela sigue siendo precaria en cuanto a su posibilidad de éxito y Salustiano se encuentra enfermo y pronto a morir. Es extraño en un trabajo con conclusiones y lecturas tan agudas como el de Sarlo, encontrar un argumento que afirma como principio rector del texto la dependencia de un sistema de premios y castigos, que sí existe, pero con polaridad opuesta: mientras que Sardina escapa con el dinero y la mujer, el noble Salustiano es “recompensado” con una enfermedad dolorosa y mortal.

Con respecto a este problema Ricardo Strafacce advierte que en un sentido estricto lo que Lamborghini hace como operación sobre los textos de Boedo, no es una

inversión del lugar del narrador. La lectura atenta de los textos de Mariani, Barletta y Castelnuovo nos fuerza a admitir que sus narradores no son más benévolos o menos cínicos que los de Lamborghini. Lo que Alfredo Rubione (“Lo paródico” 29), junto con otros críticos, pensaba como un simple enroque del narrador desde la posición del proletario a la del burgués, no resuelve el problema. Al respecto se pregunta Strafacce: “Pero tampoco había en “El niño proletario” una inversión en sentido estricto. ¿O acaso el narrador de *Larvas* era menos cínico?” (613). Este punto señalado por Strafacce es de gran importancia pues parte de la crítica pasa por alto la crueldad, injusticia y la violencia explícita que los textos agrupados bajo el rótulo de Boedo aplican sobre los cuerpos de los personajes.

En su artículo “Ontología y vida: notas sobre el corpus literario”, Sergio Villalobos-Ruminott escribe: “Si “El niño proletario” es un proyecto de re-escritura de la novela obrerista de principios de siglo XX, pero ya sin el fulgor redentor que acompañaba las esperanzas del compromiso político de antaño, también anticipa la novela de Sergio Chejfec *Boca de lobo*” (48). El problema está en que dichas “novelas obreristas” no son menos crueles o muestran un tratamiento distinto de lo que Villalobos-Ruminott llama “inmundos cuerpos abandonados.” Ricardo Strafacce ve claramente que al abrir cualquier página de Castelnuovo -y se puede agregar de Barletta o Mariani y también Quiroga-, el tratamiento cruel sobre los cuerpos y los destinos de los personajes no son tan distintos a los de Lamborghini. Su estrategia radica no en el tratamiento de los cuerpos y los personajes sino en forzar al lector a ubicarse como cómplice del lado de los explotadores. Es en el cuestionamiento de los pactos de lectura

que Lamborghini repiensa los textos de Boedo y anticipa, como afirma Villalobos-Ruminott, textos como *Boca de lobo* o *Los pichiciegos*.

Los textos del *grupo de Boedo* despliegan, a su vez, una serie de explicaciones y teorías pseudo sociológicas para justificar el sometimiento de sus protagonistas. Lamborghini en su obsesiva tarea de extremar también tomará como materia estas teorías para llevarlas a su paroxismo. En *Royal circo* de Barletta, ante las películas que proyectan en el teatro, en las que el héroe finalmente triunfa, el narrador afirma sentencioso que contradicen “la verdad de la vida, que es azar y fatalismo” (*Royal circo* 140). En el Epílogo de *Royal circo* se vuelve a nombrar este “límite nivelador” y “destino sarcástico” (152) que se ensaña obsesivamente contra el pobre disolviendo sus sueños. Cuando Sardina y Salustiano se dirigen a la casa del domador Mingelgraum, el narrador plantea una hipótesis del porqué de la sumisión de los hombres, al describir la jaula de los leones dice:

Los leones no tenían nada de hermosos. Eran viejísimos, de melena y cola casi peladas. Parecían perros disfrazados. Se veía que estaban famélicos. No tenían la elasticidad propia de su raza. Acaso los habían reducido a la mansedumbre por el hambre. Sus ojos se hacían humanos a fuerza de implorar. (37)

Esa falta de elasticidad es la misma que sume a Santana en la más grande desesperación ante la perspectiva de quedar sin trabajo en el cuento de Mariani. Antes de perder el trabajo Santana aceptaría llegar al paroxismo de la humillación diciéndole al gerente “Soy su perro, soy su esclavo; haga de mí lo que quiera, pero no me eche del empleo” (*Cuentos de la oficina* 41). Si hasta los leones de *Royal circo* que en su miseria

parecían perros disfrazados se rebelaban cada tanto contra las órdenes del domador, Santana está dispuesto a ser él mismo “el último perro” rebajándose hasta los límites de lo posible. Su esposa Amalia, que lo espera en el bar, percibe tan solo por un momento ante el discurso de Castor que su marido es claramente el hombre cobarde y derrotado, a quien la lógica del hambre le ha robado su elasticidad. Sobre esa falta de elasticidad reflexiona el protagonista de “Tinieblas” de Castelnuovo:

Pienso en cierto modo, con la cabeza de otros. O, mejor dicho, otros me obligan a pensar con su cabeza (...) Yo no vivo para mí, y, aunque no me lo confiese tampoco vivo para los demás. Estoy como un preso, condenado, a cadena perpetua, que espera, no obstante recuperar algún día su libertad. (33)

La enfermedad y la deformidad producto de la ciudad/máquina, se manifiestan de forma radical en “Tinieblas” en el personaje de la pequeña Luisa. El protagonista al encontrarla tirada dice: “No parece un ser humano” y hasta llega a asignarle un origen como fruto de los desperdicios de la ciudad, “Tal vez, había nacido y vivido en la calle. Tal vez en los caños del puerto. O entre las latas de la quema de basura” (38). Se suman a los hombres desprovistos de su “elasticidad” y humillados en el fracaso más absoluto de los cuentos de Mariana, los “Niños raquíticos, pálidos, idiotas. Prematuramente envejecidos. Con caras largas. Con piernas torcidas. Llenos de granos. De granos amarillos, purulentos” de Castelnuovo (“Tinieblas” 46).

Para pensar los narradores creados por Lamborghini en relación con los de los escritores de Boedo, hay que retomar la pregunta que se hace Ricardo Strafface: “Si el narrador naturalista (el maestro de Castelnuovo), ya era cínico y culpable ¿cómo

invertir, o pervertir, esa enunciación?” (614). La respuesta de Strafface, a pesar de la agudeza de su análisis, es insatisfactoria ya que no se trata como él afirma de un desplazamiento por repetición a la manera del “Pierre Menard” de Borges, sino del desplazamiento y la obturación con respecto a las posiciones que puede adoptar el lector. Más allá del tipo de narrador que utilizan los textos de Boedo la diferencia es que en Lamborghini el lector se ve forzado a “ocupar la posición de pura mirada cautiva de un crimen” como señala Fermín Rodríguez (163) pero más importante todavía a abandonar la posición de testigo por la de cómplice. El movimiento de ese “yo” a un “nosotros” es la reconfirmación hasta el hartazgo de todo lo que el lector comparte con los victimarios y no comparte con las víctimas, “Me congratulo por eso de no ser obrero, de no haber nacido en un hogar proletario” (Lamborghini *Novelas y cuentos I* 59).

Para poner en primer plano la textura de ese sentido común, los textos de Lamborghini lanzan al lector una serie de interjecciones, aclaraciones, explicaciones y teorías que éste se ve forzado a aceptar. Esa complicidad con el lector apela a algo espantoso, a una camaradería en la crueldad. La clave no es solo el hecho que Lamborghini se atreva a “hablar en nombre del mal” (Rosano 208), sino que la narración interpela al lector y lo hace cómplice de ese sentido común abyecto. Un ejemplo de estas apelaciones cómplices al lector se ven en *El Fiord*. Estas acotaciones generan una sospechosa camaradería, que en general nos invita a estar de acuerdo o adherir a un sentido común monstruoso: “entendámonos,” “aclaremos,” “en fin,” “-confesémoslo-,” “digámoslo,” “se entiende-.” Apelan directamente a un sentido común argentino monstruoso: “un judío de campo de concentración –si es que alguna vez

existieron los campos de concentración-, un miserable y ventrudo infante tucumano, famélico pero barrigón” (*Novelas y cuentos I* 21).

El texto involucra al lector como cómplice de ese sentido común, de esa lengua y leyes abyectas. Escenas de tortura como las de *El matadero*, de Echeverría o “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares, permiten que el lector se redima y resguarde de las consecuencias últimas de dicha violencia. La posición del lector es la de testigo que observa como los animalizados habitantes del matadero o en el caso de “La fiesta del monstruo” el colectivero idiota y sus amigos, victimizan al joven que por descuido ingresa en el territorio bárbaro.

Simbólicamente es más fácil pensarse en la silla del héroe torturado por sus nobles ideales que en la posición del torturador. La casilla de *El matadero*, la casa-nación de “Casa tomada” o barco-nación de *Los premios* de Julio Cortazar, son ejemplos donde la ley del otro empieza a copar espacios y cometer injusticias o llevarnos a la ruina. Lamborghini sigue contrariamente a la disposición moral-espacial de esos textos, la máxima arltiana: el espacio de la casa, la lengua y la nación es siempre una ficción claustrofóbica donde la “casa” ya está tomada desde el comienzo y donde la posición del monstruo es ocupada por “nosotros”.

### **Arlt: embarrando la cancha**

Si leyéramos esta línea, “Caer en un pozo... conocer alguna mujer terrible que me envilezca y me haga arrastrar un cochecito que tenga en su interior un chico enfermo” (287), bien podríamos pensar que pertenece a Castelnovo. Sin embargo, no es de un texto como *Larvas*, sino parte de la provocación/imploración que Erdosain suelta a Elsa en *Los siete locos* de Arlt. ¿Cuáles son entonces los elementos que hacen

de Arlt algo tan distinto de los textos de Boedo? La crítica se encargó de separar categóricamente los textos de Boedo de los de Arlt, críticos como Sarlo y Piglia colocaron a Arlt en un lugar central para el canon de la literatura argentina del XX, mientras que Mariani, Barletta y Castelnovo quedaron con el resto de los integrantes de Boedo como ejemplos de un superado realismo moralizante y didactista.

Si bien es verdad que textos como *Los siete locos*, *Los lanzallamas* o *El juguete rabioso* están contruidos desde una posición distinta a los de Boedo, hay que reconocer que la separación radical de ambas textualidades es más un efecto de la crítica que una real incompatibilidad de ambas estéticas. Es cierto que un texto como *Los siete locos* no puede entenderse bajo los parámetros con que se lee, por ejemplo, *Royal circo*, pero es necesario recordar que el hecho que hoy se lea a Arlt como se lo lee depende en gran medida de toda una operación crítica. El texto *Sexo y traición en Roberto Arlt* de Oscar Masotta, publicado en el 65, se anticipa y cuestiona muchas de las valoraciones críticas de las décadas siguientes:

La “sinceridad” de Arlt, los problemas que “torturaban” a Arlt, tal vez no convengan mucho. El hombre atrapado por la gran ciudad y víctima de su burocracia y de la estupidez de la moral, el nostálgico vacío del mundo, el hombre aplastado por sus jefes y condenado a una vida gris, el solitario que extrae su orgullo de su desprecio de la vida banal (...) hoy se nos ocurre falso, como queriendo hacer pasar por soportado su destino individual, ese destino que se construye en gran parte y que quiere absolutamente individual, ese destino del cual quiere en cambio extraer su alteridad. (9)

Los personajes en Arlt están “fusionados con la desgracia” (Masotta 10) viven a la espera del batacazo que los sacará de la humillación de la vida mediocre del hombre que debe trabajar para subsistir. Silvio Astier de *El juguete rabioso*, al igual que Erdosain, están a la espera de ese acontecimiento salvador que nunca termina de ocurrir. Como sostiene Masotta: “Su tiempo es el de la espera de un acontecimiento que siempre se posterga y queda eternamente pendiente” (18).

Es posible percibir operando en los textos de Arlt los mismos principios presentes en *Los desterrados* de Quiroga o en los cuentos de Mariani, así toda empresa se encuentra de antemano condenada al fracaso y el axioma de inmovilidad obtura cualquier salida para los personajes. Si vamos al *Juguete rabioso*, después de probar el camino del crimen y también el humillante trabajo junto al librero Don Gaetano, la suerte de Silvio Astier parece finalmente cambiar cuando deslumbra a los oficiales con sus conocimientos de mecánica. Silvio sorprende al capitán Bossi y Marqués quienes no pueden creer como este joven tiene un saber tan basto sobre química y mecánica, pero al igual que en el caso de Rillo en Mariani, la felicidad de Astier dura menos de un día ya que es dado de baja antes siquiera de obtener el puesto. Ante las quejas del joven, un oficial se compadece y le dice: “- ¿Qué quiere que le haga? Claro que no está bien... creo, no, no lo sé... me parece que el capitán tiene un recomendado” (120). El principio de fracaso e inmovilismo hace que aún el crimen, que en Arlt aparece como única salida a la humillación del trabajo, termine por mostrarse incapaz de crear una posibilidad de salida real. Ni siquiera con la plata del desfalco y el secuestro, Erdosain logra reducir ni un centímetro el tamaño de la angustia que lo oprime. Uno tras otro

todos sus proyectos -la rosa de oro o la fábrica de fosgeno- fracasarán antes siquiera de comenzar.

Lo verdaderamente revolucionario de la literatura de Arlt, es que pone a funcionar simultáneamente todos los principios que regían la literatura de Boedo - inmovilidad, fracaso-, con una serie de elementos que anulan la efectividad de dichos principios. Como se señaló anteriormente, en “Santana” de Mariani existe un pequeño momento donde el personaje de Amelia, la esposa del desgraciado contador, duda que “resistir” y “defenderse” sean los únicos modos de vida, y más aún, cuestiona el fatalismo y sospecha que tal vez todo sea una equivocación: la vida entera de sufrimientos y resignaciones, los rituales familiares, todo se derrumba ante el discurso de ese mozo viril. Tomando este instante del cuento de Mariani, se puede pensar que la estrategia de Arlt es hacer operar las dos líneas a la vez: hay un destino fatal que traerá irremediamente la desgracia, pero a la vez la ley del fracaso y la fatalidad es puesta en duda a cada instante. Erdosain también actúa su miseria, hace una puesta en escena farsesca de su propia opresión. Mientras camina por la calle, Remo construye un personaje:

Y lo curioso es que cuando él pensaba que el “millonario melancólico y taciturno” podía observarlo, componía un semblante compungido y meditativo y no le miraba el trasero a las criadas que pasaban, fingiendo estar inmovilizado por la atención que prestaba a un gran trabajo interior. (*Los siete locos* 18)

Si bien es verdad lo que afirma Masotta de los personajes arltianos, hay que tener en cuenta que ese es solo un aspecto de su escritura, ya que en Erdosain, Balder

o Astier, conviven simultáneamente una certeza del sentimiento de angustia con una certeza de que este es falso. La tensión en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* es que Erdosain se debate de forma irresoluble entre aceptar que el fracaso es un principio trascendente que gobierna toda empresa, o considerar la posibilidad que tal vez todo sea un error, una gran farsa. Así, él se pregunta: “¿Me habré equivocado de planeta?” (305). Todas sus teorías sobre la angustia y la vida tal vez sean solo un error, un gran malentendido. En Arlt el fracaso no está objetivado operando desde afuera del texto, como en Quiroga, Barletta o Mariani, sino que siempre es un terreno de contienda, una lucha. Ahí es donde Arlt se distingue de toda la literatura de Boedo, pues en sus textos operan a la vez dos líneas, como dos mundos, dos tiempos y dos sensibilidades.

La tortura para Erdosain, Silvio o Balder en *El amor brujo*, es que ellos perciben todo el tiempo esos dos mundos y eligen permanecer en la línea del dolor, buscar locamente ese final de la noche, ese punto donde se quiebran todos los contratos humanos:

Si Erdosain tirara de la punta de su odio es casi seguro que el carretel se desenvuelve definitivamente; pero él no se atreve, y las puntas de su odio cuelgan allí dentro de la caja de su pecho mientras él no sabe qué hacer... No quiere confesarse a sí mismo que siente una nostalgia terrible de las llanuras con miniadas colinas, que siente la nostalgia donde monte de por medio se habla un idioma distinto y se viste un traje diferente. (*Los lanzallamas* 306)

La estrategia de Boedo es la de narrar desde el lugar de enunciación de la víctima, el pobre empleado honesto que sufre estoicamente los embates de una vida

que siempre deparará dolor. En estos casos lo que se espera del lector es que se coloque en la posición de testigo que siente empatía por la víctima y debe por lo tanto guardar en su memoria lo ocurrido. Frente a esta estrategia, Lamborghini narra desde el lugar que conecta al lector con el victimario. La estrategia de Arlt difiere de ambas, lo que él hace es colocar ambas figuras –víctima y victimario- en un mismo personaje. Erdosain es a la vez las dos cosas, las dos consciencias: el explotado y el explotador. Este movimiento hace que el lector sea por momentos testigo de las desgracias de Remo y por otros, cómplice de sus crueldades.

Los textos de Boedo y Quiroga están contruidos a partir de un principio trascendente de inmovilidad que coloca a los personajes en un estado de marginalidad extrema. La operación de Arlt es la desplegar dicho principio en dos series distintas. En una de las series su fuerza es trascendente e inapelable, en cambio en la otra se lo percibe como una gran farsa. El personaje de Erdosain en *Los siete locos*, habita en la indeterminación continua de no poder afirmar una sobre la otra y por lo tanto se muestra alternativamente trágico y farsesco frente al lector que no puede sino por momentos despreciarlo. Respecto a este punto es fundamental la afirmación de Sarlo de que Arlt “escribió ácidamente, rencorosamente contra sus lectores populares, contra sus personajes, implacable en su desprecio” (*Sujetos y tecnologías* 5).

## **Lamborghini y Walsh**

### **La opción ética**

Ariel Schettini afirmaba en 2005 en “Osvaldo Lamborghini: la Argentina como representación”: “todavía no se escribió nada sobre esa oposición, quizás la más

importante y productiva de la literatura argentina en el siglo XX, entre Lamborghini y Walsh” (5).<sup>8</sup> La tensión entre los modos en que ambos entienden la potencia ética y política de la escritura, se percibe en detalle al pensarla a través del problema de la ley, el estado y la demanda que el texto entabla con su público. Lamborghini rechaza la idea de un texto de denuncia y escribe para poner en primer plano la posición del “yo” con respecto a la violencia. Walsh, por otro lado, mantiene la confianza en el texto de denuncia y en la apelación al lector como testigo. Sin embargo, esta diferencia se complejiza al pensar el problema de la ley y en particular el de la evidencia en relación con la justicia y la verdad. Este apartado ensaya algunas líneas para pensar dicha oposición, así como para también percibir los lugares donde la diferencia y clara separación se empantana.

La famosa escena con la que Walsh arranca el prólogo a la tercera edición de *Operación masacre* ubica al lector en 1956. El lugar es un café de la ciudad de La Plata donde él se junta con otros entusiastas del ajedrez, la literatura fantástica y los relatos policiales. Es en ese refugio de juegos intelectuales que irrumpe la violencia del “afuera”: “En ese mismo lugar, seis meses antes, nos había sorprendido una medianoche el cercano tiroteo con que empezó el asalto al comando de la segunda división y al departamento de policía, en la fracasada revolución de Valle” (*Operación masacre* 19). La pregunta central para el narrador es si se podrá volver al “refugio” tras la violencia. ¿Es posible volver al ajedrez luego del olor a sangre y los agujeros de bala,

---

<sup>8</sup> Hoy hay que matizar ese “nada” de Schettini por un “poco”. El artículo “Escribir afuera: literatura y política en Walsh y Lamborghini” de Fermín Rodríguez es, por su claridad y capacidad para desplegar los aspectos más productivos de las apuestas políticas de ambos, uno de los mejores estudios del choque entre la ética walshiana y la lamborghiniana.

de la voz del conscripto que al morir “no dijo: “Viva la patria”, sino que dijo: “No me dejen solo, hijos de puta.” ” (20)? En principio sí. Walsh vuelve momentáneamente a sus jugadas, detectives y planes literarios para su futura novela. Esta vuelta dura muy poco ya que la noticia de que uno de los fusilados de la noche de junio de 1956 sigue con vida lo lleva a dedicarse por completo a la investigación y elucidación del caso.

Esta escena presentada en el prólogo se convirtió en cifra de una línea de lectura que divide la producción de Walsh en por un lado sus textos iniciales, refugio y juego intelectual, frente a sus textos de investigación y compromiso político. La letra como insecto lepidóptero pasa por las fases del abanico, luego arma y por último la acción final que la redime y anula. Esta visión otorga a lo “literario” un lugar ancilar frente a la verdadera lucha extraliteraria y conlleva inevitablemente una pesada carga condenatoria sobre cualquier energía o forma de vida que se escape a las demandas siempre insistentes de la entrega sacrificial y total del compromiso revolucionario.

Respecto al problema de las etapas en de la obra de Walsh y la tensión entre escritura y compromiso, escribe Jorge Laforgue: “Pues claramente, aunque no sin saltos, retrocesos o autocríticas, no en un proceso lineal, se produce en él un deslizamiento que marca el desplazarse de la conjunción copulativa “y” por la disyuntiva “o” ” (*Un oscuro día* 9). Más allá de los intentos de complejizar la idea de la transición, lo que queda como el mismo Laforgue sostiene, es la imagen que a Walsh “La opción ética no le dejaba salida: jugarse entero a la revolución social en ese mundo real de violencia cotidiana o ser creador de mundos imaginarios” (15). El análisis de Laforgue muestra como la posición/elección de Walsh de “abrazar la lucha armada” (15), tiene que leerse en función del ideal de intelectual comprometido en los años 60:

No obstante, no se trató únicamente de un planteo personal de una elección individual. Por el contrario, esa elección convergía sobre el rol del intelectual en la sociedad de su tiempo; y en América Latina, en los años 60, la carga ética de esa elección devino con frecuencia radical. (9)

El problema con esta línea de análisis es que termina por afianzar la idea de que la “opción ética” es una sola y está definida por la interrupción de lo literario y por el paso a la acción como abandono de la antigua profesión, costumbres y afectos. Nuevamente la vieja dicotomía: literatura versus política, versus vida y la idea del sacrificio inevitable de lo personal en nombre de la verdad revolucionaria.

En una entrevista que Ricardo Piglia realizó a Walsh en 1970, este termina una respuesta con: “Tenés un arma: la máquina de escribir. Según como la manejes es un abanico o una pistola” (*Un oscuro día de justicia* 28). Respecto a esta entrevista y a un encuentro que Lamborghini tuvo con Walsh en 1970, Ricardo Strafacce cuenta la incomodidad del encuentro y más importante aún la incompatibilidad de los modos en que pensaban la potencia política de la literatura (231). La literatura es como dará a entender Walsh en la entrevista a Piglia “un afuera” de la acción política, salvo que la escritura se haga “pistola”. Es revelador leer en un escritor tan extraordinario como lo fue Walsh esa retórica macho/hembra, que reposa en la triste y vieja idea de la literatura como campo mujeril de los amanerados que temen la entrega física a la causa revolucionaria. Respecto al “abanico o la pistola”, Strafacce escribe: “En ellas, el amaneramiento –o el amujeramiento- que se correspondería con la literatura burguesa connotado por el abanico dotaba de un sentido sexual, masculino, genital a la otra metáfora, la de la “pistola”, con la que se identificaba a la literatura “no-burguesa.” ”

(231). Una puesta en escena de esta división aparece en un ensayo sobre el policial y Walsh de José Fernández Vega bajo el apartado titulado “Hacia la estación política”:

A la luz de la trayectoria posterior del autor, cada vez más tendiente al compromiso social, quedan pocas dudas de que estas tempranas perspectivas “teológico-morales” fueron parte de una exploración personal y valieron como estaciones de paso hacia la representación “desencantada” del crimen: el asesinato político. (14)

La entrega no solo tiene en su horizonte el punto de no retorno, sino la creación inmediata de dos bloques: por un lado, lo que contribuye a la acción política válida y por el otro todo el resto que pasa a oponérsele de modo homogéneo. Al ir a los textos de Walsh se encuentran una serie de afirmaciones que refuerzan la idea de la acción revolucionaria como abandono de la literatura:

Mi relación con la literatura se da en dos etapas: de sobrevaloración y mitificación hasta 1967, cuando ya tengo publicados dos libros de cuentos y empezaba una novela; de desvalorización y paulatino rechazo a partir de 1968, cuando la tarea política se vuelve una alternativa. (*Ese hombre* 234)

Lo interesante es que se perciben, tras una lectura atenta de sus diarios y cartas, muchas otras afirmaciones que complejizan dicha relación. La línea crítica que piensa la producción de Walsh como un movimiento de desarrollo “hacia” la acción política y de abandono de la literatura se ve forzada a dejar de lado no solo la complejidad de cuentos como la saga de los irlandeses, o relatos como “Fotos”, “Cartas” o “Esa mujer”, sino muchas ideas que Walsh plasmo en sus diarios y entrevistas. En 1968 Walsh

afirma en una de las entradas recogidas en *Ese hombre y otros papeles personales*: “Me he pasado “casi” enteramente al campo del pueblo que además –y de eso sí estoy convencido- me brinda las mejores posibilidades literarias.” (119). La importancia de los textos recogidos por Daniel Link en *Ese hombre* es que ponen cronológicamente, pero a la vez como constelación, los pensamientos de Walsh en su complejidad y productiva contradicción. Sus diarios, al igual que una lectura de los distintos momentos de su “obra”, quiebran la versión monolítica del Walsh que sacrifica lo literario por la entrega a la lucha revolucionaria. Él afirma y no afirma que haya una *única opción ética*.

Respecto al estado de la literatura argentina de su tiempo escribe Walsh: “en evidente reacción contra el realismo socialista, varios narradores de talento tomaron el camino opuesto. Borges, Bioy, pero sobre todo Cortázar son las influencias más notorias que pesan sobre esa literatura.” (*Ese hombre* 103). No importa si unos meses luego arremete contra la banalidad de la opción cortazariana, lo interesante es que Walsh sigue mostrando una tensión y reflexión oscilante que no coincide con la simplificación crítica de la transición tajante hacia la “estación política.” En una entrevista publicada en 1969 en *Siete días*, Walsh responde a la pregunta por su novela empezada:

En este momento vivo un movimiento oscilante entre el periodismo de acción, que me exige estar en la calle, escribir con grandes apuros y terminar, tal vez, un capítulo o dos en un día, y el repliegue para escribir ficción. Entonces escribo con gran dificultad cinco líneas por día y recupero el tiempo que no he podido leer. (143)

Aun frente a las afirmaciones más taxativas del propio Walsh, como las que da en la entrevista que le hace Ricardo Piglia en 1970, no se sigue necesariamente que haya una única opción frente al rechazo de la “novela burguesa”. Ante la pregunta del estado de la literatura argentina y de cómo Walsh posicionaría sus textos, él le contesta a Piglia: “No creo que haya un atraso, sino que, en efecto, el proceso es más duro para escritores que nos hemos criado en la idea de la novela burguesa; esa novela que uno quiso escribir desde los quince años no sirve para un carajo y en realidad lo que hay que escribir es otra cosa” (68). Esta frase podría haber sido dicha palabra por palabra por Lamborghini y es por eso tan productivo pensar el proyecto lamborghiniiano como otra *opción ética* que se tensa contra la de Walsh. Como sugiere Ariel Schettini y también Fermín Rodríguez, es Lamborghini el que mejor interpela a Walsh no simplemente oponiéndosele, pero tensionándolo, tentando su lógica. Es significativo que en la misma entrevista Walsh no solo piensa en la necesidad de abandono de la novela por su carácter burgués, sino que también problematiza las formas narrativas en relación con lo *mostrable*:

Habría que ver hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado período de desarrollo, y en ese sentido y solamente en ese sentido, es probable que el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final, esplendoroso como todos los finales, en el sentido probable de que un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exijan un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atento a lo que es mostrable. (*Un oscuro día* 62)

Su reflexión sobre el futuro de la novela y las formas narrativas es mucho más compleja y no es igual a la tan mentada simplificación de Walsh abandonando el escritorio para tomar las armas. Además, en este punto él siempre está pensando en Borges y nadie podría decir que este rechaza escribir novelas por su carácter de arte burgués. Pensada en tensión con los textos de Lamborghini, las premisas que el mismo Walsh dictó para sus textos tardíos se enrarecen: “1. Ser absolutamente diáfano. Renunciar a todas las canchereadas, elipsis, guiñadas a los entendidos o los contemporáneos. Confiar mucho menos en aquella famosa “aventura del lenguaje”. Escribir para todos.” (*Ese hombre* 176). Estos lineamientos de un modo no opuesto sino distinto, son parte de la lógica que opera también en los textos de Lamborghini o de Fogwill, especialmente si se piensa en la línea final en donde propone un texto: “mucho más atento a lo que es mostrable.”

### **Escribir sobre un crimen: el problema de la ley**

Tanto la división evolutiva en estaciones como la separación de ficción y no ficción, no resultan eficaces para pensar la complejidad y diferencia de los textos de Walsh. La pregunta entonces es cómo pensar la diferencia entre los relatos policiales que tienen al investigador Daniel Hernández como protagonista y las investigaciones que lo tienen al propio Walsh como periodista-detective, sin caer en las simplificaciones y las dicotomías de ficción/no ficción, o policial de enigma /literatura comprometida.

Entre los relatos policiales del detective Daniel Hernández y los textos de investigación de “no ficción” *Operación masacre*, *El caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?*, no hay esa separación radical, al contrario, existe una continuidad. En ese

aspecto no es posible encontrar ese corte simplificador entre textos de ficción y no ficción que se intenta construir para la obra y figura de Walsh. En vez de hacer foco en dichas dicotomías simplificadoras, es más productivo articular los textos pensando un momento central tanto en los relatos policiales como en los textos de investigación: la confrontación con el criminal y la presentación de las pruebas. Es especialmente en las escenas de presentación de pruebas que los textos construyen u obturan distintas posibilidades de identificación y posicionamiento para el lector.

La escena de confrontación con el victimario y la presentación de las pruebas es a la vez momento cumbre y rutinario del relato policial de enigma. El criminal escucha y acepta que toda la evidencia recogida apunta hacia su dirección. Al estudiar el valor testimonial y su relación con la verdad en un sentido jurídico, Diego Alonso afirma que en los textos de investigación de Walsh hay de modo constitutivo “una articulación entre narración y evidencia” (95). Como sostenía el mismo Walsh, la narración de *Operación masacre* arranca por la necesidad de seguir la pista del fusilado que vive, recoger su testimonio, convertirse él mismo en depositario de dicho testimonio para volcarlo por escrito y compartirlo. En la etapa de investigación y recogimiento de pruebas, ambas series se mueven por los mismos carriles. La diferencia radical aparece cuando la escena de recogimiento de pruebas se conecta con la de la confrontación. La pregunta que presenta la diferencia entre los casos de Hernández y del periodista-detective Walsh es: ¿A quién están dirigidas y cuál es el valor de las pruebas?

En los casos de Daniel Hernández la dilucidación de la evidencia es el verdadero final, la confrontación con el asesino, aunque riesgosa no puede tener un efecto sobre

el valor de verdad de la evidencia presentada. Por la lógica interna del relato el responsable tiene que aceptar su derrota. Si no llegara a aceptarla el comisario Jiménez ingresa para hacer valer el orden de la ley. La importancia de la “activa -y a veces molesta- colaboración” (*Variaciones en rojo* 6) entre Hernández y el comisario Jiménez radica en que si la fuerza de las pruebas no es por sí misma razón suficiente para que el asesino confiese y admita su derrota, Jiménez en tanto ley es a la vez testigo y depositario del contenido de las pruebas y actúa aplicando el castigo lógico e inevitable que se desprende de ellas. De ahí el carácter deductivo y algorítmico: una vez obtenidas las pruebas, la impunidad no es una opción real.

Jiménez en tanto dictamen último de la ley que pone cierre al caso siempre llega a tiempo. Al personaje de Daniel parece no importarle lo que ocurrirá después de que él exponga su teoría y sus pruebas. Tanto en “La aventura de las pruebas de imprenta” como en “Asesinato a distancia”, el comisario ingresa para hacer cumplir la ley y salvar a Daniel de las manos del asesino. Leemos al final de “Asesinato a distancia” el diálogo entre Daniel y el comisario: “En realidad, llegó usted muy a tiempo. Llegó a tiempo para impedir la muerte de Silverio, y quizá la de alguien más. “La mía”, pensaba Daniel para sus adentros, pero no lo dijo” (172). El comisario Jiménez puede ser obtuso, pero nunca corrupto. El lector sabe que, entre el descubrimiento de las pruebas, el señalamiento del culpable y el castigo hay un lazo de hierro. La ley puede quebrarse por un tiempo determinado, pero volverá a su estado verdadero al final. El ciclo de excepción y restitución está asegurado de antemano. No hay riesgo real de que o bien el asesino no sea descubierto o peor aún, que este desestime el peso de las pruebas. En estos relatos el lector puede identificarse con Daniel, con Jiménez, y en definitiva con

el orden justo de las cosas. El lector se reafirma en ver cumplirse lo esperado que se desenvuelve de modo elegante, la innovación siempre está en los detalles del proceso pero nunca en su resultado. El hilo que une perfectamente investigación, pruebas, confrontación y castigo, también nos une a nosotros en tanto lectores con el confort de la restitución del orden.

En cambio en *Operación masacre*, el problema de la presentación de la evidencia es un aspecto importantísimo en el que Walsh pone gran atención. Esto hace todavía más dramático y desgarrador que al momento de la confrontación, el lazo entre investigación-pruebas-confrontación-castigo esté por completo fracturado. La diferencia entre relatos como “La prueba de imprenta” y *Operación masacre* es que en el primero el único riesgo, simulado, es que la evidencia no pueda ser reconstruida. En cambio, el segundo pone de manifiesto que la evidencia es a la vez central y accesoria pues el criminal no opera más allá de la ley, sino que está en el seno de la ley misma.

La angustia ilusoria del relato de enigma es el temor a no poder encontrar las pruebas y por ende no poder reproducirlas –dar testimonio y confrontar al criminal-. Como lectores de policiales clásicos sabemos que esa pregunta en su carga dramática es simulada: el detective va a llegar finalmente, con más o menos problemas, a hallar las pruebas y la fuerza de estas será inapelable. Pero qué ocurre si el conocimiento de dichas pruebas pierde importancia y no hay donde ir con el nombre del asesino. La escena del enfrentamiento se vive con resignada aceptación burocrática. Es ahí, comparando las instancias de presentación de la evidencia, que se percibe la compleja diferencia en los textos de Walsh. A su vez esta diferencia tiene un efecto fundamental

para el rol y la posición del lector. Diego Alonso escribe con respecto a la investigación y la prueba en Walsh:

De este modo, el cuento policial, pondría de manifiesto la tensión más productiva de la obra de Walsh: una tensión que su escritura testimonial asume dialécticamente, verificando a través de pruebas materiales las hipótesis formuladas en la narración. Hay que intuir aquello que falta para determinar cuáles son los hechos y las pruebas que importan. (105)

La pregunta que el mismo Alonso responde, aunque parcialmente, es qué ocurre cuando, como en *Operación masacre*, se llega rápidamente al lugar donde no falta nada. En este caso el testimonio y las pruebas son lanzados a un futuro ya que en el momento de la denuncia la ley está del lado del criminal, se confía en que ese futuro traiga un orden que restituya la ley verdadera. En *Operación* el dramatismo es real pues la confianza está puesta en el público lector y en un tribunal futuro que juzgue a los responsables con la lógica de otro orden. Roberto Ferro realizó un trabajo minucioso de recolección y presentación de los materiales y pruebas de la investigación de Walsh para *Operación masacre*. El texto de Ferro *La campaña periodística* abre con una cita de Chejov: “La tarea del escritor es describir una situación tan fielmente... que el lector ya no pueda evadirla” (143). Lo interesante respecto a este punto es que, frente al texto de denuncia, no solo la evasión por parte de los lectores representa un peligro, sino también la aceptación del texto en una lectura que neutralice su valor performativo, su pedido.

El texto de Walsh como bien remarca Ferro tiene como objetivo forzar al lector a la acción y a una reflexión profunda sobre las condiciones sociopolíticas que permiten

los crímenes e injusticias narradas. El proceso de recepción de *Operación masacre* como texto canónico y de enseñanza semi obligada en las escuelas secundarias argentinas y en las carreras universitarias humanísticas, lo convirtió en un espacio seguro donde los lectores pueden escandalizarse y a la vez regocijarse. Se lee y enseña *Operación* como si perteneciera a un pasado por completo superado. El lector en tanto un “yo” pero más importante aún un “nosotros”, puede escandalizarse con esa realidad que ocurrió en un espacio otro y lejano. Pensando el lugar del lector en Walsh, Ferro reflexiona sobre la articulación entre texto, lector y posteridad:

La dimensión de *Operación masacre* en el conjunto de los discursos que configuran la literatura, el testimonio y el periodismo, es ya responsabilidad y competencia de los lectores. Leer la escritura walshiana como un texto plural es leer la historicidad de sus múltiples lecturas, no reducirlo, no dejarlo quieto. (164)

Aquí radica el punto más importante sobre el que el trabajo de Ferro vuelve insistentemente. La apelación a la justicia y a los lectores futuros del texto no es: “un recurso retórico sino el objetivo privilegiado de su investigación (...) convocando a las audiencias involucradas a posicionarse, a expresar su punto de vista, a hacer una evaluación afectiva ético política, en procura de la sanción legal para los responsables del crimen” (Ferro 155). El drama y la paradoja extraordinaria de Walsh es que él sabe que la restitución de una ley justa no es algo seguro. De este modo la investigación está dirigida a un espacio incierto donde los lectores futuros recogerán los testimonios y pruebas para restituir, tal vez, un orden de justicia.

*Operación masacre* presenta un caso paradigmático para pensar la posición del lector como depositario último de una verdad. A su vez dicha verdad, la evidencia y detalles del crimen, se complejiza al tensionarla con el problema de como el texto entiende el concepto de “ley”. La tarea inicial de Walsh en *Operación*, luego de conocer el hecho de los fusilamientos, es probar que fueron cometidos por fuera de la ley marcial y por lo tanto son asesinatos, actos criminales. Aquí la ley se desdobra. Por un lado, sí lo son, fueron cometidos previamente a la ley marcial y por ende ocurren por fuera de esta. Por el otro, el fusilamiento viene decretado desde el corazón del estado-militar, no es un hecho aislado, sino que se articula con un plan mayor que es de facto *la ley*.

Para trabajar este punto es productivo pensar las articulaciones entre ley y excepción. Giorgio Agamben en su análisis de las teorías de Carl Schmitt respecto a los modos de pensar las relaciones entre orden jurídico y estado de excepción, escribe: “Se trata de una articulación paradójica, porque aquello que debe ser inscripto en el derecho es algo esencialmente exterior a él, eso es, nada menos que la suspensión del propio orden jurídico” (*Estado de excepción* 73). La excepción según la apreciación agambiana de Schmitt, “Introduce en el derecho una zona de anomia para hacer posible la normación efectiva de lo real” (77).<sup>9</sup> A diferencia de lo pensado por Agamben, uno de los aportes políticos mayores de los textos de Lamborghini en relación a la ley, es mostrar una y otra vez como estos actos de violencia no son formas de la “anomia” que

---

<sup>9</sup> En Lamborghini la violencia no es *extra-legal* en el sentido que Carl Schmitt piensa el concepto de “excepción”. Es importante ir al primer capítulo “Definition of Sovereignty” en *Political Theology. Four Chapters on the Concept of Sovereignty* de Schmitt antes de pasar a revisar su tratamiento en *Estado de excepción. Homo sacer, II, I* de Agamben. Lamborghini sostiene que lo pensado como “excepción” está y estuvo en el núcleo de la norma no solo en situaciones de fuerza mayor, por ejemplo, una guerra, sino siempre y en todo momento.

se añaden a posteriori, sino que ya estaban inscritas en el centro de la ley desde el comienzo. Es dentro de las leyes, los discursos, la lengua y el sentido común de una nación que un grupo de militares puede fusilar a un grupo ya marcado para recibir ese acto de violencia. Respecto a la articulación de ley y violencia en Lamborghini, escribe Juan Pablo Dabove:

La violencia sexual, la muerte del niño proletario, es un “hecho perfecto”, porque es un acto indecible. No sabemos, no podemos saber, si es una violencia fundadora (una violencia que crea un límite y un orden legal en el sentido de Benjamin de la violencia que-crea-ley) o un acto redundante (el niño proletario ya era lo que era antes del crimen... (228)

La violencia en Lamborghini no es fundadora sino representación de los decretos de la ley, en ese sentido el niño proletario o el hombre nalgudo están marcados desde el vamos. Sus vejámenes y vidas miserables ya están escritos/inscritos desde el comienzo dentro de la ley. La escena del ataque de los niños bien, “Esteban, Gustavo y yo” a Stroppani/Estropeado en “El niño proletario” es muestra perfecta del procedimiento por el cual la violencia se narra como producto de una ley objetiva. Es una muestra clara de lo que Jacques Derrida entiende por la “co-implicación de la violencia y el derecho” (*Fuerza de ley* 169). En Lamborghini el cuerpo que recibe el flagelo, físico y nominativo existe ya como destinatario de dichas teorías puesto que su suerte ya está decretada y en ese sentido la violencia contra ese cuerpo no es un afuera de la ley. La violencia que reciben los cuerpos nunca depende de una excepción, sino que es cumplimiento perfecto de la norma. Sobre este punto es importante pensar las

palabras de Jacques Derrida: “Si el origen del derecho es una posición violenta, ésta se manifiesta de la manera más pura allí donde la violencia es absoluta, es decir, allí donde afecta al derecho a la vida y a la muerte” (Fuerza de ley 170).

Dicha ley opera a su vez haciendo al lector cómplice de lo ocurrido, porque éste forma parte del conjunto de ese nosotros que avala las razones de dicha violencia. La frase de Fermín Rodríguez quien afirma que los textos de Lamborghini nos fuerzan a “ocupar la posición de pura mirada cautiva de un crimen” (163), es productiva, pero a la vez es problemática porque los actos de violencia en Lamborghini no son crímenes pues no están por fuera de la ley. La lógica de Lamborghini nos hace leer de un modo distinto a Walsh: el dictum lamborghiniiano es el recordatorio que el estatuto de un acto de violencia como los fusilamientos no depende de la aplicación o no de la ley marcial, sino que su posibilidad está decretada desde el vamos, no es excepción o lugar vacío, es la ley con mayúsculas.

El artículo “Escribir afuera: literatura y política en Walsh y Lamborghini” de Fermín Rodríguez, trabaja estudiando cuales son las diferencias entre ambos a partir de la reflexión sobre los conceptos de “ley” y “verdad”. Todavía en *Operación masacre* de Walsh existe la confianza en que la cuestión, los asesinatos, se pueda dirimir apelando a una idea superior de ley y verdad. Que lo que ocurrió en la madrugada del 10 de junio de 1956 en un basural de José León Suárez constituya o no un asesinato, depende como bien lo prueba la investigación que hila *Operación masacre*, de una apelación a la confianza en la ley. ¿A partir de qué minuto se había implantado la ley marcial? Lo que se denuncia por lo tanto no son solo las muertes, sino que estas son producto de un fusilamiento ilegal pues el estado de ley marcial fue anunciado

posteriormente al operativo. Pero para los responsables del fusilamiento la *evidencia* será lo que les venga en gana y por eso alteran la letra, las horas y los escenarios. Aun así, el narrador insiste en enfrentarlos con esos mismos detalles que sabe ellos desestimarán. Frente a la declaración del comisario Cuello, donde da cuenta del accionar de Fernández Suárez y la hora en que se declaró la ley marcial, el narrador/investigador afirma:

Es falso. Radio del Estado transmite a las 22.31 música de Bach, a las 22.59, de Ravel; a las 23:30, de Stravinsky, y cierra normalmente su transmisión a las 24 con su marcha característica. La reanuda imprevistamente a las 0:11 del 10 de junio, en cadena con la red oficial, transmite música ligera durante 21 minutos, y a las 0:32 en punto comienza a promulgar el texto de la ley marcial.” (*Operación masacre* 122)

Hay un componente alucinante en las investigaciones de Walsh. Él sabe mejor que nadie el grado abismal de irregularidad, corrupción y perversión de sus interlocutores, sin embargo, insiste en apelar a la minucia legal: definiciones, hora precisa, escenarios. Es una confianza en que alguien en algún momento, aun después de su muerte, recogerá sus datos que por su fuerza irrefutable probarán la verdad. Esa confianza es una confianza en que la ley propiamente dicha más allá de los entorpecimientos e intentos de falsearla por parte de los involucrados en el fusilamiento será restituida. El texto aun si lo matan a Walsh y a todos los que saben lo que ocurrió realmente, llegará al lector quien guardará y dará testimonio de esa verdad. Esta es una muestra, tal vez la mejor de todas por la calidad extraordinaria de Walsh como escritor,

de un modo de pensar la potencia política de la literatura. A su vez es un modo de definir lo que se entiende por *revelación*. En *Operación masacre* persiste la confianza, en la promesa como afirma Rodríguez por “la lucha por la verdad y el sentido” (162), en la creencia de que la denuncia alcanzará los oídos de alguna instancia donde se aclararán los tantos.

La diferencia en la definición de *la ley* en Lamborghini y Walsh, se complejiza al pasar de un texto como *Operación masacre* a los cuentos de la trilogía de los irlandeses de Walsh, compuesta por “Irlandeses detrás de un gato”, “Los oficios terrestres” y en especial “Un oscuro día de justicia.” El espacio de la trilogía es el colegio Scally y Ross, sostenido anacrónicamente por la voluntad de las Damas de San José. Lo habita un grupo de niños, desterrados y al borde de la marginalidad, cuyo futuro es incierto. En el primer relato, el protagonista de la serie, el Gato, aparece en medio del patio “sin anuncios, ni presentación”, su madre “se lo saca de encima para siempre.” (“Irlandeses detrás de un gato” 71). El Gato debe ingresar en el “ranking social” que regula la comunidad de huérfanos y abandonados. De modo similar a los ex-hombres que habitan los relatos de *Los desterrados* de Horacio Quiroga, los pre-hombres de la serie de los irlandeses comparten un único y valioso saber: están solos ante una lucha dispar. El ambiente pone a sus personajes ante una simple verdad: la lucha por sobrevivir es un “oficio” permanente, dejarse estar significa alternativamente descender en el “ranking” o morir. A este conocimiento llegan los personajes por diferentes medios y la aprehensión de este -el único realmente valioso- se da a través de enfrentarse a particulares formas de violencia.

El personaje del Gato, abandonado en el lúgubre patio del internado, aprenderá a luchar y a hacerse un lugar en la hostil organización del colegio. Es luego de ser “cazado”, que el niño pasa a ser uno más entre los otros, gracias a ese intercambio de golpes y sangre que lo une con el resto en un destino común. En la dinámica del colegio, el grupo de niños *-el pueblo-*, reparte su tiempo entre míseras comidas y una serie de trabajos en el mantenimiento de la escuela. Todo, aún el festín proporcionado por la visita de las damas se convierte rápidamente en tristeza al volver a la rutina habitual.

En el último de los relatos de la trilogía “Un oscuro día de justicia”, Gielty el celador del colegio diseña una competencia demente de lucha entre los niños basada en sus teorías filosófico-sociales. El juego-experimento de Gielty fuerza al pequeño personaje de Collins a un intento de contacto con el afuera. Mediante el accionar clandestino de “La liga” consigue escribir a su tío, que poco a poco se transforma en una figura mítica que salvará al “pueblo” del ejercicio y toda otra injusticia del celador. En la épica lucha del “tío” Malcolm contra el celador Gielty, el heroico salvador en un gesto de galantería se detiene para saludar al “pueblo” que lo vitorea. Esto le acarrea ser demolido por los puños de Gielty. Tras la derrota del heroico y fantasmal Malcolm uno de los chicos pregunta lúcidamente: “¿qué necesidad de saludar?” (“Un oscuro día de justicia” 51).

El sueño finaliza y el pueblo entiende que no hay lugar para festejos o complacencias, la suya es una lucha sin cuartel. Es interesante ver que tras la aparente demencia de Gielty, se esconde una verdad inapelable. Cierta aspecto del ejercicio no es del todo ridículo, esos niños olvidados deberán pelear incansablemente una dura lucha en la que no habrá fiestas ni celebraciones y la escena de la fugaz y fallida victoria

de Malcolm así lo demuestra. En su despliegue de pseudo-teorías sociales y psicológicas, Gielty opera como un personaje lamborghiniiano en el sentido que a la vez que sostiene una serie de teorías en apariencia dementes, nos fuerza en tanto lectores a aceptar que dichas teorías no difieren del núcleo de nuestro sentido común. La ley de Gielty en su delirio y simultánea necesidad, nos enfrenta, como obsesivamente lo hacen los textos de Lamborghini, a admitir que la misma cuota de delirio habita y rige todas nuestras leyes.

En la trilogía de los irlandeses la apelación a un rescate y enmienda de un tribunal exterior, la justicia de Malcolm, se ve cancelada. No hay tribunal exterior, rescate o salvación que libere a los niños de la marca que los hace destinatarios de los crueles “juegos” de Gielty. Al comparar la trilogía de los irlandeses con *Operación masacre*, vemos como en la serie de los cuentos la idea de una ley por fuera de la corrupción y la criminalidad es puesta en cuestión. La “oscura justicia” y “oscura enseñanza” es que el final ya estaba decretado desde el vamos. Con su alegoría del pueblo como grupo niños huérfanos y su fracaso tras intentar apelar al “tío”-padre salvador, Walsh construye una moraleja, pero moraleja al estilo lamborghiniiano. Las teorías y juegos locos de Gielty son la verdad, ley y decreto y desde el vamos esos niños abandonados van a recibir esa violencia al igual que lo harán en Lamborghini los personajes de Stropani, Nal, el Pibe Barulo o Carla y Sebas de *El fiord*.

## El método Fogwill

### Bolazos de la guerra

*Operación masacre* de Walsh publicado en 1957 reflexiona no solo sobre la violencia de los de años de Pedro Aramburu, pero se anticipa de modo profético al horror y violencia extrema de lo que vendrá con las dos últimas dictaduras, del 66 al 73 y luego del 76 al 82. Desde un lugar radicalmente distinto al de la apuesta por la investigación y la evidencia, el otro texto de qué modo hondo piensa las articulaciones entre violencia, ley y estado, es *Los pichiciegos* de Rodolfo Enrique Fogwill. Del otro lado, escrito entre el 11 y el 17 de junio de 1982, se ubica en el cierre de la dictadura y la apertura a la democracia.

Si bien el texto es publicado al año siguiente, es clave destacar que su producción se da en simultáneo con los últimos días de la guerra de Malvinas. Escrito al momento de la rendición, el texto se levanta como una recusación al clima de exaltación nacionalista, a la vez que anticipa y da las herramientas para desarticular una serie de relatos que pretenderán explicar y construir consenso sobre Malvinas. Fogwill comprende que debe anticiparse a las versiones oficiales que la incipiente democracia construirá sobre la guerra, los soldados y el rol de la sociedad civil durante el conflicto. *Los pichiciegos* desafía no solo a la desmemoria sino en especial a las narrativas de la memoria que escolarizan el horror y proveen a los lectores del salvoconducto que les permite lamentarse, a la vez que se regocijan en espiar el horror de la guerra. La novela cancela tanto las figuras de redención para los lectores, como también la figura de *niños* para los soldados. Esta última es especialmente perniciosa pues apela a la matriz familiar para explicar las relaciones sujeto estado. Habrá que esperar hasta 1998,

dieciséis años luego de *Los pichiciegos*, a la aparición de *Las islas* de Carlos Gamerro para leer otro texto tan potente como el de Fogwill en su voluntad de poner en cuestión todas las figuras exculpatorias que la sociedad civil tejió alrededor de Malvinas.<sup>10</sup>

La narración que la sociedad argentina construyó alrededor de la guerra y los *niños-pibes de Malvinas*, tuvo como objeto principal la de liberar al colectivo social, al “nosotros”, de toda responsabilidad real sobre los muertos. Las emociones ante la guerra desde la perspectiva de la sociedad civil oscilan entre exaltación patriótica y luego engaño, escándalo y horror. Frente a la responsabilidad civil, se juega la carta del engañado: las frazadas que no llegan, los pies y manos congeladas son frutos de un engaño, una traición. La pose del engañado y el horrorizado son estrategias para difuminar la carga de lo que realmente quiere decir un “nosotros” cuando se va a la guerra. La pregunta que Lamborghini se hace con respecto a las relaciones opresivas de clase, son retomadas por Fogwill para pensar la parte que les toca a los pronombres “yo” y “nosotros” a la hora de pensar las consecuencias de Malvinas.

Desde el discurso oficial y la escuela se lanzan modos de exculpación del tipo: ellos -la cúpula militar-, frente al nosotros -pueblo engañado-. A su vez los modos exculpatorios también aparecen sutilmente en textos críticos de gran inteligencia como el que León Rozitchner escribió en 1985. En *Las Malvinas: de la guerra “sucias” a la*

---

<sup>10</sup> Carlos Gamerro presenta en *Las islas* toda una serie de figuras conspirativas, -engaño, traición, refundación y victoria- y las pone a funcionar en paralelo en una repetición y multiplicación infinitas. Así todo está presente: las pseudoteorías que explican el origen de la guerra, la maqueta que intenta obsesivamente construir otro escenario, los combates heroicos en un “Titanes en el ring” adaptado, Verraco y su video juego para ganar la guerra o el general X. La guerra se sigue peleando en un sinnúmero de frentes y en un sinnúmero de espacios. De formas distintas el texto de Fogwill y Gamerro trabajan sobre los modos en que todo se gasta. Lo interesante es la apuesta de Gamerro al mostrar como eso ocurre también extendido a todos los mundos posibles. En *Las islas* la guerra como una maldición que insiste nunca terminó y vuelve incansable como fantasma multiplicado.

*guerra “limpia”*, leemos de nuevo las figuras de la “trampa”: “Lo que asombra, insistimos, es que ciertos sectores de la izquierda participaron de esta fantasía militar; cayeron en la trampa del primer momento de la guerra” (98). Rozitchner quita responsabilidad a la sociedad civil, en especial a la izquierda, o bien utilizando la idea de “La Junta” como un otro absoluto, o apelando a una explicación materialista histórica de la necesidad del resultado. Al respecto escribe: “Todo lo que en la materialidad de los hechos, y su inscripción moral, (en sentido guerrero, como cuando se dice: la moral del soldado) se requería para vencer, estaba jugado de antemano: en la destrucción anterior del país, en la política interior y exterior” (67).

Frente a todo tipo de redención, ya sea apelando a la dudosa bonhomía del pueblo engañado o a las determinaciones de la historia en ensayos filosóficos, *Los pichiciegos* es un texto enrarecido sin héroes o villanos. Fogwill traza otras taxonomías que evaden la dupla de moralina y redención, por eso al contar la guerra desde otro lugar, la novela no es fácilmente escolarizable. Del mismo modo, para contar la tortura y la última dictadura militares en Argentina, *Nunca más* puede leerse en las aulas, pero de ningún modo *Villa de Luis Gusmán* o *Dos veces junio* de Martín Kohan. La razón nuevamente es que estos textos impiden que el lector se enliste en las filas de los buenos o reclame la posición de testigo pronto a enmendar una injusticia. Son textos que neutralizan la figura del idiota engañado y cuestionan sus buenas intenciones.

Fogwill escribe su novela en contraposición a las épicas de la victoria y la derrota, así como a las figuras posteriores del engaño esgrimidas por la sociedad civil. Es importante tener presente por un lado la famosa tapa de la revista *Gente* 6 de mayo de 1982 que anunciaba a viva voz: “¡estamos ganando!”. Lo mismo hacían los dos

diarios más importantes -*Clarín* y *La Nación*-. A la vez, las teorías del engaño funcionan perfectamente para salvar el problema cuando ya era imposible tapar la derrota. La inocencia popular se sintetiza en: “no sabíamos”, “que horror” o mejor todavía, “nos cagaron”. Los culpables del engaño serán alternativamente los chilenos, los medios o los militares.

La etapa democrática iniciada el 10 de diciembre con la presidencia de Raúl Alfonsín, se ve en la necesidad de producir una revisión de la guerra que haga la pantomima de una reflexión. Los resultados de los ejercicios reflexivos del gobierno y la sociedad civil son, salvo contadas excepciones, la afirmación de que morir por la patria es un acto heroico y honroso. A su vez, se reduce la derrota a una combinación de error de cálculo, delirio e impericia fruto de la pasión ética del presidente Leopoldo Galtieri. La sociedad es eximida de la responsabilidad de haber apoyado la guerra, ya que esta se presenta después de todo como “causa justa”. Como sostienen Martín Kohan, Oscar Blanco y Adriana Imperatore en su ensayo “Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar”, la guerra de Malvinas se piensa en la mayoría de los textos o bien bajo la lógica del “triumfalismo” o del “lamento” (82). Con múltiples variantes, la articulación de estas dos lógicas fue tejiendo tanto los relatos oficiales, como los pretendidamente antioficiales de la guerra.

Las versiones triunfalistas y las lacrimógenas, comparten la estrategia común de mostrar para no terminar mostrando nada. Despliegan la puesta en escena de un pseudo pensamiento serio y compungido que no hace sino arribar a lo que ya se sabía de antemano. En este sentido el texto de Daniel Kon, *Los chicos de la guerra* de 1984, toma una serie de testimonios de ex combatientes y los inserta en un marco que hace

de las experiencias individuales de los ex combatientes, algo legible. La aparente voluntad de mostrar y socializar la experiencia de primera mano de los soldados es obturada por la voluntad del proyecto de Kon de hacer de los testimonios una unidad homogénea que reafirme la idea consensuada de que la sociedad civil y los *chicos/soldados* fueron víctimas del engaño e inoperancia de la cúpula militar argentina. La película homónima que Kon escribió junto al director Bebe Kamín, insiste aún más sobre la idea de los *niños/soldados*. En esta se reparte para la sociedad civil el lugar del ingenuo engañado, y para los soldados niños el de victimización combinado con el del héroe que da la vida por la patria. Algo similar al caso del texto de Kon ocurre con el de Edgardo Esteban *Iluminados por el fuego* de 1993 y su versión cinematográfica dirigida por Tristán Bauer en el 2007. En su artículo “Relatos de desertores en la guerra de Malvinas”, Julieta Vitullo señala como el texto de Kon es ejemplo “de una visión de la guerra que subraya ante todo su carácter dramático dejando intacta la idea de causa justa” (30). En el caso de Esteban también se reivindica el discurso nacionalista según el cual el derecho a la soberanía está por encima del uso que le dio la junta militar a la guerra.

Si el testimonio viene a hacer presente la voz de los soldados, en estos casos el imaginario del lamento y el triunfalismo nacionalista, vuelven esas voces accesorias. Los testimonios son una excusa para afirmar la explicación consensuada sobre la guerra y a la vez *saldar* la deuda simbólica con los combatientes sin que la sociedad civil ni el estado cuestionen su propio rol. Los relatos cifrados bajo las lógicas del triunfalismo o el lamento transmutan la experiencia de Malvinas, compactándola en la repetición obscena de una serie de imágenes y conceptos. Las imágenes de la carencia de los

soldados y los testimonios son adheridos alternativamente al imaginario de la épica nacional antiimperialista, a la victimización o al engaño. De este modo es que la aparente profusión de imágenes y testimonios de excombatientes no muestra ni permite pensar mucho, ya que se toman pre leídos bajo la fuerza de los imaginarios triunfalistas-derrotistas. Su uso viene a llenar la necesidad de la sociedad civil que al ingresar al período democrático anhela olvidar su responsabilidad y así poder compartir una versión consensuada y homogénea de lo que fue Malvinas.

La lectura que se hace del texto de Kon, especialmente con la idea de “chicos”, reafirma una forma de pensar la relación ciudadano-estado bajo la matriz familiar, donde los soldados fueron niños víctimas del capricho de un padre tiránico. Mientras que los “chicos” pusieron su cuerpo a la merced de los delirios del padre, la sociedad civil obró como tío bueno que enviaba regalos y frazadas, desconociendo el “drama” de la situación y que sus regalos no llegaban a buen puerto. Es así que la sociedad civil pudo a la vez bajo esta matriz, horrorizarse por lo ocurrido, rasgarse las vestiduras, entonar canciones de protesta y lanzar arengas antiimperialistas. Todos estos imaginarios sobre la guerra aparecen superpuestos en los minutos finales de la película *Los chicos de la guerra*, que no hace sino mezclar imágenes de la festividad de la “vuelta” a la democracia, el drama del trauma y la arenga nacionalista. Esos minutos ponen de manifiesto el empaste entre las imágenes del jolgorio y del horror. El filme pretende llevar a cabo el exorcismo colectivo que, mediante la repetición incansable de estos motivos, cancele a Malvinas como algo a ser pensado y la devuelve como algo ya sabido.

La experiencia de Malvinas no se puede pensar, ni tampoco olvidar, es por eso que se la suplanta por lo que Baudrillard llama “memoria artificial” (49). Este tipo de memoria no opera invisibilizando lo ocurrido y suprimiendo su representación, sino al contrario la vuelve supuestamente visible para todos. Lo lacrimógeno actúa como mea culpa colectiva, todos ya pueden clamar juntos “¡qué horror!” La ilusión de ya saberlo todo al respecto, reemplaza la tarea siempre pendiente de pensar. La profusión de imágenes hace que la sociedad pueda una y otra vez emocionarse y dedicar unas lágrimas a los pobres “chicos” que defendieron la patria y fueron junto con los civiles engañados por la vileza de la dirigencia militar en confabulación con los medios de comunicación. El horror es uno de los contenidos más escolarizables, las imágenes de los pies y dedos congelados, las mutilaciones y la precariedad, fueron lugar común en las aulas de la escuela secundaria.

*Los pichiciegos* se adelanta e impugna los relatos triunfalistas o dramáticos que pretenden construir una “memoria artificial” que explique Malvinas. También se opone al imaginario épico que deja impensada la relación contractual entre soldado y estado. Como afirma Beatriz Sarlo, el texto de Fogwill “no quiere demostrar nada” (451), no es una explicación de la guerra y por lo tanto no puede ser adosado a ninguno de los relatos que buscan llevar la incomodidad de la experiencia de la guerra al terreno apaciguador de lo ya sabido. Epicidad, exaltación nacional, epopeya del llanto o algarabía patrioter, son todas formas de lo que en *Los pichiciegos* se entienden como ejemplo de “los bolazos de la guerra que, bien explicado, con vocecita de doctor, invitaba a creer” (177). Frente a todos los “bolazos”, la novela de Fogwill insiste una y otra vez en que “La guerra es otra cosa: ¡es método!” (185). En una entrevista hecha

dentro del ciclo de videos *Obra en construcción* para el archivo audiovisual *Audiovideoteca de escritores* en 2007, Fogwill afirmó: “escribo para no ser escrito.”<sup>11</sup> A partir de esta frase, se puede ver operando desde el comienzo de *Los Pichiciegos* la estrategia de construir una narración de la guerra por fuera del imaginario épico-nacionalista.

### **Todo lo que se acaba, se gasta o se vence**

Como bien les hace ver el personaje del Sargento a los que serán los primeros pichis en el territorio de Malvinas, la única distinción valiosa es entre los “vivos” y los “boludos” (30). Dicha separación no está atada a ninguna lealtad nacional, sino simplemente a estrategias de supervivencia. Los que se quedan con el grueso del ejercito son “los boludos”, los que “se iban a ahogar o helar como boludos y que los vivos tenían que irse lejos a cavar en el cerro” (31). La única cosa realmente importante que se debe comprender es la necesidad de “avivarse” y para ello los pichis tienen que correrle el cuerpo a la lógica militar-estatal. Todos los relatos de la guerra, toda una épica bélica, se desactiva al proponer la preeminencia de una taxonomía de lo inmediato: frío/calor, cantidad y estado de los alimentos y provisiones. La humedad del azúcar o la cantidad de pilas que se pueden acopiar, le ganan el terreno y vuelven irrisorias las categorías que rigen el comportamiento del grueso del ejército. El primer paso del “avivarse”, como bien decretan los “Reyes Magos”, es la construcción de un

---

<sup>11</sup> El proyecto de *Audiovideoteca de escritores* cuenta al momento con más de 350 entrevistas en video. Las mismas pueden verse en <http://audiovideotecaba.com/> y en el canal de youtube <https://www.youtube.com/user/audiovideoteca>. El proyecto cuenta con el apoyo del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y es único en cuanto a su cantidad y calidad de entrevistas a escritores en formato de video.

espacio subterráneo que servirá para tener las tres únicas cosas que importan en la guerra: calor, alimentos y provisiones. Describiendo este espacio subterráneo, escribe Villalobos-Ruminott:

Los pichiciegos, habitantes subterráneos de una cripta o madriguera, apuntan al fin de la guerra de trincheras, se ubican a medio camino entre los ejércitos inglés y argentino, y por tanto, exponen el fin de una cierta comprensión estratégica de la política asociada con la famosa guerra de posiciones (¿cómo se saca a un pichi de su madriguera?) (50)

La Pichicera se construye con objetos robados y encontrados, a partir de ingenio, pillaje y negociaciones estratégicas con los ingleses. Si afuera tiene peso la división ingleses-argentinos, con las consabidas distinciones de rangos y funciones al interior de los ejércitos; abajo, en cambio “mandan los Reyes” (28). El mando de los Reyes no solo establece nuevas jerarquías y funciones, sino que también construye un nuevo vocabulario para distinguir tipos de pichi. Si se ingresa a la división fundacional entre “vivos/boludos”, comienzan a aparecer otras separaciones más sutiles entre “dormidos, fríos y helados”. Con la construcción de la Pichicera, surge toda una nueva taxonomía del espacio y los hombres. Fogwill construye en *Los pichiciegos* un espacio acotado en donde apiñar a sus personajes y así hacerlos funcionar, hacerlos *representar*.<sup>12</sup>

Para los pichis la guerra es método -inventario, medidas y cálculo- y ellos llegan rápidamente a la conclusión de que quienes poseen el método son los ingleses (185).

---

<sup>12</sup> En este punto cabe hacerse la complicada pregunta sobre cuáles y cómo son los espacios dónde transcurren estos textos: *Los pichiciegos*, *La causa justa*, y más aún cuál es el espacio de *El fiord*.

Por eso lo que no se pueda obtener del pillaje deberá obtenerse de ellos. Afuera se va a pillar o a “cambiar cosas con los ingleses” (40). Este intercambio -información por comida- solo puede ser visto como traición si se la piensa desde el contrato estatal por el cual los soldados entregan su cuerpo en defensa de la patria. El punto es que los pichis se constituyen a partir de la negación de dicho contrato: las categorías de héroe o traidor son parte del vocabulario de un lenguaje que los pichis no hablan. Esas palabras tienen peso tan solo en la lengua de los “boludos” y como se percibe claramente en los personajes del Turco, Pipo y el ingeniero, el lenguaje de los pichis habla no de lealtades nacionales, sino de inventarios, cálculos, medidas, cambios de temperatura y administración del espacio. En su madriguera hecha a base de objetos robados, los pichis enrocan la lógica de los “boludos” por la de los “avivados”, donde el bando y lo nacional son tan solo un relato lejano e inoperante.

La pregunta que surge al respecto es hasta qué punto la comunidad de pichis logra efectivamente volver inoperante el contrato entre soldado y estado. Para pensar este punto es clave atender a dos aspectos, por un lado cuál es el tipo de comunidad o contrato que construyen y qué es lo que ellos producen. Al respecto escribe Beatriz Sarlo:

Los pichis son una colonia de sobrevivientes de la que se han ausentado todos los valores, excepto aquellos que pueden traducirse en acciones que permitan conservar la vida. Si el nudo de la guerra es liquidar al enemigo, el nudo de la colonia pichi es evitar, a cualquier precio, que ello suceda con los miembros de la colonia. Los pichis parecen, a primera vista, una tribu. Sin embargo, a diferencia de las tribus, su lazo

es efímero: durará hasta la muerte de cada uno de ellos y no perdurará más allá de la muerte excepto en la voz del pichi que recuerda (para el escritor que transcribe esa voz imaginaria). (*Escritos* 450)

Sarlo hace hincapié en la preeminencia de la preocupación material por la supervivencia y el carácter de “comunidad práctica” (453) de la colonia de pichis. Del mismo modo que leemos en varios momentos del texto acerca de “la vida útil de las cosas” (*Los pichiciegos* 203), los pichis tienen también su medida de vida útil. Luego de que el único sobreviviente de la colonia deja la Pichicera, esta irá siendo comida poco a poco por la isla. De fuente de calor y aprovisionamiento, a cripta oculta, para terminar como piedra adentro de la piedra, la Pichicera desaparece. El hábitat subterráneo cumple su vida útil y dura lo que dura la guerra:

Quando empiece el calor y los pingüinos vuelvan a recubrir las playas con sus huevos, cuando se vuelva a ver el pasto y las ovejas vuelvan a engordar, la nieve va a ir derriéndose y el agua y el barro de la nieve rellenarán todos los recovecos que por entonces queden de la Pichicera. Después las filtraciones y los derrumbes harán el resto: la arcilla va a bajar, el salitre de las napas subterráneas va a trepar y los dos ingleses, los veintitrés pichis y todo lo que abajo estuvieron guardando van a formar una sola cosa, una nueva piedra metida dentro de la piedra vieja del cerro. (*Los pichiciegos* 214)

Decir que los pichis solo atienden a los recursos materiales que aseguren su supervivencia, es también afirmar que pelean no por la soberanía nacional del territorio de las islas, sino por la soberanía de ese otro territorio que son sus cuerpos. Este punto

es muy importante si se lo piensa bajo el tópico de la deserción, los pichis son y no son desertores. La tribu-efímera pichi se puede pensar siguiendo lo afirmado por Graciela Speranza como “una colonia subterránea de desertores” (“Invisibles. Malvinas 1982-2012” 422). Continuando con este planteo es relevante también el artículo de Julieta Vitullo, “Relatos de desertores en las ficciones de la guerra de Malvinas” el cual estudia de forma muy productiva la relación entre las demandas estatales y la estrategia del desertor para correr el cuerpo. Más adelante Vitullo precisa una definición de lo que ella entiende por desertor: “El desertor le niega doblemente su cuerpo al Estado: elude el sometimiento de su cuerpo en el ámbito bélico y familiar” (33). Un problema de estos planteos es que el desertor es tal bajo la lógica que así lo nombra. Frente a las categorías de héroe-traidor los pichis sí son desertores, pero si la colonia pichi surge en el momento en que se desatiende dicha lógica, el término “desertor” no tiene, en el lenguaje pichi, ningún sentido.

Vitullo afirma que: “Los pichis rehúsan toda instancia de (re)producción: no solo no producen nada, sino que su mundo de relaciones homosociales excluye toda posibilidad de procreación” (32). Si bien Vitullo saca de esta observación conclusiones muy interesantes respecto a la respuesta de los pichis frente a las demandas estatales, hay que tener en cuenta que los ellos sí producen. No solo construyen un hábitat, sino que permanentemente lo reforman y amplían – la obsesión del Turco por ampliar el almacén, así como la del ingeniero por reforzar la estructura-. Además lo que principalmente forjan es un lenguaje y una visión del espacio y de las formas de vida que lo ocupan. Son los pichis los que producen las distinciones entre *vivos* y *boludos* o *fríos* y *helados*. Ellos hacen visibles y pensables los “bolazos de la guerra”, es a partir

de su configuración como grupo que el ejército argentino se divide en aquellos que lo abandonan y los boludos que se quedan. Los pichis no quieren constituirse en nación o en estado paralelo, pero no por eso hay que desatender que ellos sí crean toda una nueva taxonomía, una jerarquía y una lógica con sus categorías y particularidades.

Lo que ocurre es que como lo pensó Lamborghini una y otra vez, el peso de la otra lengua y la otra ley no se pueden cancelar. Por eso la empresa pichi al igual que los productos que intentan traficar, tienen su fecha de vencimiento inscrita desde el comienzo. Al igual que en Lamborghini y también en Manuel Puig, hay un límite para hasta donde se puede correr el cuerpo. El pichi sobreviviente, vuelve, tras un breve paréntesis, a dar su cuerpo a otras formas de demanda estatal: entrevistas, sesiones de terapia y a todas las políticas de reinserción. Es el pichi sobreviviente quien equipará, en una de las entrevistas, la función del militar con la del psicólogo:

-Por ahí- dudó y después rió a carcajadas- ¡por ahí ser militar! ¡O psicólogo!

-¡Militar o psicólogo!- repetí con una especie de asombro.

- Sí, ¿No es igual?- justificó él

Sí, igual pensé yo, ahora. (187)

Si algo hace el texto de Fogwill es mostrar la línea de continuidad y ruptura entre la lógica militar que llevó a que ocurriera la guerra de Malvinas y la que espera a la vuelta. En ese sentido es que *Los pichiciegos*, como bien afirma el propio Fogwill, es una novela no solo de Malvinas, sino también de lo que iba a venir después, una

mirada premonitoria de los 80 y los 90.<sup>13</sup> La diferencia es que en el territorio de la guerra hay más claridad en que de no avivarse a tiempo se pasará al bando de los muertos.

Como afirma el pichi que sobrevive, hay algo que se mantiene incomprendido y que no es traducible a la vida post guerra. Hay una parte de la experiencia que más allá de cuantos testimonios se impriman o cuantas imágenes se proyecten, va a quedar para la sociedad civil como algo que no se sabe. Así el pichi le repite al escritor “Entonces, vos, por eso, te pensás que sabés. Pero vos no sabés. Vos no sabés” (127). Frente al festejo y la actitud lacrimógena de regodearse en “rescatar” los testimonios, de recuperar las voces de los “chicos”, la voz imaginaria del pichi sobreviviente pone de relieve el fracaso de dicha empresa. A la vez que habla y llena cinta tras cinta, el pichi, comprende que su cuento es “increíble”, un disparate alucinado del que se podrá escuchar, realmente escuchar, casi nada.

Pensada a través del problema de la transmisibilidad de la guerra la novela de Fogwill es también una indagación sobre las posibilidades concretas de la representación. Sarlo afirma que “Los pichiciegos todavía debe ser leída como la gran novela realista de los ochenta (...) escrita como hoy puede pensarse el realismo: una situación completamente imaginaria cuyos hilos se prolongan hasta tocar las coordenadas verdaderas de la guerra” (*Escritos* 454). Los textos de Fogwill, al igual

---

<sup>13</sup> Es necesario pensar la continuidad de una lógica autoritaria que conecta la última dictadura militar argentina no solo con los momentos democráticos que la antecedieron, sino especialmente con la vuelta a la democracia y la transición de la década de 1980 a 1990. Sobre este punto es muy productivo el capítulo “Modernización” del libro de Alejandra Laera *Ficciones del dinero*. También son iluminadoras al respecto las reflexiones sobre Chile de Sergio Villalobos-Ruminott en su libro *Soberanías en suspenso*, en especial vale la pena mirar el apartado “Violencia y destrucción” del capítulo “Entre la excepción y el interregno” y el capítulo “Dictadura y modernidad.”

que los de Osvaldo Lamborghini, lo que hacen es mostrar. Adquieren su carácter “increíble” a partir de un plus analítico de realidad, donde los cuerpos y eventos se narran acercando el foco hasta el punto de disolverlos en texturas, colores y sonidos. El carácter extremo de los objetos, su poder de representación, es un efecto de la atención obsesiva por lo concreto, por desmenuzar las cosas. En *El árbol de Saussure*, Libertella escribe: “En el realismo último y extremo las cosas tienen, consecuentemente, una presencia extrema” (71). En Fogwill la respuesta a cómo narrar la guerra, está en la construcción del espacio imaginario donde las cosas se presentan inverosímiles por su exceso de realidad.

La batalla del personaje con el Harrier es increíble y su configuración pesadillesca se niega a traducirse del todo en relato, pero el avión no es una abstracción o símbolo de nada, aparece en su total concreción y es por eso mismo que se vuelve insoportable.

-Volando o en combate parecen chicos. Son chicos, más chicos que un avión chico de pasajeros de esos de Austral, de cabotaje. Pero cuando se frenan en el aire y apagan los motores y se dejan caer de a poco encima de uno, crecen los Harriers, se hacen gigantes, y los ves como una mosca debe mirar a un pájaro o como un punto de mi firma aquí en la hoja, debería ver, si viera, al Harrier que pinte la otra mañana- dijo, señalando el dibujo. (184)

Uno de los momentos más interesantes donde se aprecia la estrategia narrativa de Fogwill de desmenuzar los objetos y presentarlos como un espectáculo de lo

concreto, es la larga descripción de lo que les ocurre a los aviones al ser interceptados por algún misil:

La punta, o la cabina, o la cola o el ala, siempre una de esas partes, se pone a echar humo blanco y después negro. Parece lastimado y el humito es la sangre que le chorrea al avión. (...) Después sale algo del avión, es como un fierrito que salta para arriba, da vueltas en el aire, siempre subiendo (...) El fierrito, parado en el aire, empieza a bajar. Baja despacio, va de a poco tomando su velocidad. El fierrito, el sillón del piloto, suelta después algo que le colgaba, como un globito naranja. De ahí, al rato, cuando esto tiene mucha velocidad y ya viene cayendo, salen mechones blancos. Es el principio del paracaídas. El mechón blanco flamea. El fierrito, el piloto y su asiento se sacuden abajo por eso que les flamea arriba. (200)

En la novela de Fogwill la guerra adquiere su carnadura a partir del extrañamiento que producen los objetos mirados bien de cerca. El avión, nos recuerda Fogwill, es una suma de piezas y para un soldado en el campo de batalla todo, absolutamente todo, pasa a ser una cuestión de materiales. La lucha del pichi contra el Harrier, es de forma magnificada, la experiencia de la guerra: una suma de materiales que hacen a un cuerpo enfrentado a otro cuerpo. Es siempre una cuestión analítica y de cálculo, quién resiste más no es un dato moral o de la personalidad. Eso es lo que afirma el texto una y otra vez, la guerra es método y uso estratégico de los materiales. Esta descripción de medidas, cuerpos y sonidos del Harrier y del pichi, no entra dentro de ninguno de los modos preconfigurados de contar y leer la guerra. Se cancelan por un

momento las lógicas explicativas del error, los niños soldados y la sociedad engañada, lo lacrimógeno o lo heroico. En muchos sentidos *Los pichiciegos* de Fogwill es una elaboración obsesiva sobre la caducidad y el desgaste.

Los pichis como comunidad ya tienen desde el vamos marcada su fecha de vencimiento. El polvo para secar la caca y así como los víveres escasean, el comercio de favores e intercambio de información con los soldados ingleses da cada vez peor resultado y la tasa de consumo sobrepasa a la de acopiamiento. Lo material, el vencimiento de los materiales, no es el único aspecto en que *Los pichiciegos* trabaja sobre el desgaste. Mitos, chistes, teorías sobre lo nacional, la guerra, la naturaleza misteriosa de los Gurkhas o el origen de los pichis, corren también la suerte del desgaste. La potencia del texto de Fogwill radica en su poder de síntesis y premonición. Pegado a la inmediatez del rendimiento es capaz no solo de pensar la lógica de la guerra sino de anticiparse y cuestionar las figuras con las que la vuelta democrática intentó zafar de la responsabilidad y consecuencias de la guerra. En *Los pichiciegos* la guerra, pero también las figuras que la sociedad argentina construyó sobre ésta durante los 80 y los 90 son anticipadas y presentadas ya exhibiendo su caducidad.

## Capítulo II. Lengua maldita

### La voz nacional

#### Asimilación

Alan Pauls en distintos momentos de sus intervenciones críticas insiste con que “Puig es un escritor con el que la literatura argentina tiene una deuda muy grande, una deuda que creo no va a poder pagar nunca” y a eso agrega que “es como si no hubiera sido asimilado a la literatura argentina.”<sup>14</sup> Frente a esto el mismo Pauls afirmaba en su ensayo homónimo sobre la primera novela de Puig que desde el comienzo su literatura fue “capaz de generar resonantes éxitos comerciales pero también de ofrecerse a la aséptica exploración de los especialistas” y se encuentra dentro de una “doble rentabilidad, económica y simbólica”(3).<sup>15</sup> ¿Cómo conciliar entonces la tensión entre la *no asimilación*, el carácter excéntrico –extranjero- de las novelas, con el éxito doble -del público y la crítica especializada-?<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Pauls hace estas afirmaciones dentro del marco de una entrevista para el programa *Los Magos* emitido por Artecana en el año 1995. Artecana creado por Marcelo Iaccarino ocupó en los noventa un lugar similar, en contenido y dirección, al que *Canal á* y *Canal encuentro* tienen hoy.

<sup>15</sup> La idea de Pauls de la “doble rentabilidad” continúa con lo que Josefina Ludmer ya marcó en 1971. Ella había escrito que *Boquitas pintadas* se construye a partir de la combinación de “la lectura inmanente, sentimental folletinesca y populista, y la lectura camp, vanguardista, la lectura formal (*Boquitas pintadas: siete recorridos*” 22). Por supuesto esto no sorprendió a Ricardo Piglia que nunca pensó de modo enfrentado lo popular con lo complejo y por eso pudo leer tan bien géneros como la ciencia ficción y el policial. Escribe Piglia sobre Puig: “hizo ver que el interés narrativo no es contradictorio con las técnicas experimentales” (“Manuel Puig y la magia del relato” 115)

<sup>16</sup> Daniel Link reflexiona sobre el éxito de las primeras novelas de Puig remarcando que el público lector que acepta los modos experimentales de sus novelas ya venía entrenado a esos experimentos debido a la magnitud del *boom* de la novela latinoamericana. Link piensa que Puig aprovecha ese especial estado del público lector y lo usa como trampolín/plataforma. Esta intervención de Link es parte del programa *Soy lo que soy* conducido por Sandra Mihanovich en 2016.

Al contrario de la idea de *no asimilación*, es posible y más productivo pensar que fue el mismo carácter *excéntrico* lo que hizo a los textos de Puig altamente *asimilables*, entendido esto como el proceso mediante el cual fueron digeridos y domesticados. Sus novelas fueron *asimiladas* en función de las necesidades de la crítica especializada de comienzos 1970 al igual que las de la sociedad civil y la comunidad educativa de la post dictadura. La idea tan trillada de que Puig arma sus novelas como un collage compuesto por voces -oídas, copiadas- y registros varios -notas, cartas, reportes- hizo posible que textos como *Boquitas pintadas* y *El beso de la mujer araña* fueran disciplinados y escolarizados. *Boquitas* fue texto obligatorio en la escuela secundaria de finales de los 80 y durante los 90 y *El beso* lo es hoy.<sup>17</sup>

El estado democrático de post dictadura de 1983 insiste en promocionar a viva voz su pluralidad y actúa aparatosamente una actitud inclusiva. En el área de la educación media de literatura es posible rastrear dicho proceso en la aceleración con la que se cambian los programas, las listas de lectura, así como los enfoques crítico-teóricos. Con la vuelta de la democracia en 1983 la escuela secundaria y las casas editoriales se ven en la necesidad ingresar nuevos materiales a las aulas escolares. Esta política de apertura a lo actual no solo significó cambios en la lista de los textos leídos sino también la incorporación de métodos pedagógicos aggiornados, nuevos tipos de manuales y más importante aún la revisión del rol del estudiante adolescente en su

---

<sup>17</sup> Si se visita el sitio oficial del Ministerio de Educación de Argentina en la sección de estudios literarios de la escuela media, el canon oficial –estatal- de hoy es: Borges, Perlongher, Fontanarrosa, Walsh, Cortazar, Saer, Lugones, Puig, Arlt, Marechal, Bioy Casares, Oesterheld, Ocampo, Soriano, Cambaceres, Storni, Quiroga, Lugones y José Hernández.

proceso educativo -por ejemplo la idea de que el material estudiado debía, aunque sea parcialmente, estar en sintonía con sus intereses y preocupaciones (Bombini 137)-.

Si se piensa en la enseñanza secundaria de literatura, este proceso de transformación, con sus interrupciones y retrocesos, se puede estudiar desde la década del 50 siguiendo las publicaciones y series de textos escolares de las grandes casas editoriales como Huemul y Kapelusz. Es especialmente importante la creación y existencia desde 1953 de la serie *Grandes obras de la literatura universal* de la editorial Kapelusz. A medida que uno avanza por los más de 150 ejemplares de la serie se ve la transición hacia una presencia mayor de textos de autores argentinos frente a los españoles. A la vez, se incluyen cada vez más textos de la segunda mitad del siglo XX que aparecen como novedad radical frente a los *clásicos* del aula de literatura como *Don Segundo Sombra* de Güiraldes y *Juvenilia* de Cané.

Para analizar la relación de estas series de textos escolares con los profundos cambios que experimenta la enseñanza secundaria de literatura es fundamental el meticuloso trabajo de investigación de Gustavo Bombini en su libro *Los arrabales de la literatura, La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Bombini señala como la colección de *Grandes obras* empieza a incluir textos de narradores argentinos contemporáneos, ejemplo de esto es la antología *Narradores Argentinos de hoy*, con un tomo en 1971 y un segundo en 1974. Además de darle valor al concepto de actualidad - el “de hoy” como un valor de mercado y pedagógico-, se pone foco por primera vez en la idea de que los textos elegidos tienen que ser de interés para el adolescente. Así *Grandes obras* incluye antologías de literatura fantástica argentina y cuentos policiales. En ambos casos, géneros

“considerados *menores* a los ojos de la literatura escolar y de ciertos sectores de la cultura.” (Bombini 137).

Es así como en la encrucijada de estos gestos de apertura -dar lugar a lo actual y presentar géneros y temas que le interesen al adolescente- ingresan los textos y teorías *nuevas* a la escuela. Al respecto sintetiza Bombini:

La lectura de libros de texto de historia literaria de la época, muchos de ellos publicados por la editorial Kapelusz, muestra por un lado una actualización didáctica (Carpetas de actividades que acompañan a los libros informativos, presentación de “Esquemas” o “Modelos de análisis”, en algunos de casos sustentados en conceptos de la teoría literaria (estructuralismo y teoría de la comunicación) y por otro, la inclusión de textos literarios según dos pautas. Según la primera, se hace ingresar textos antes no leídos en el ámbito escolar: producciones de las vanguardias históricas latinoamericanas y de la cultura popular, el debate Boedo-Florida, Roberto Arlt, etc; la segunda, permite la incorporación de textos de circulación contemporánea: antipoesía latinoamericana (Parra y Cardenal) narrativa del boom (García Márquez, Cortazar, Rulfo, Sábato, Vargas Llosa) y otros narradores como Manuel Puig o Juan Carlos Onetti. (138)

El valor documental y la erudición desplegadas en el libro de Bombini se ven oscurecidos por el hecho de que él no ahonda en el dato histórico fundamental de que esos cambios y adiciones estaban ocurriendo durante la época más cruenta de represión, tortura y censura. El hecho de que varios de estos volúmenes sean editados en 1978 es

algo increíble e históricamente complejo. Recuérdese que ya en el gobierno de Isabel Martínez de Perón con la *triple A*, las ediciones de *The Buenos Aires affair* de Manuel Puig fueron secuestradas por considerarse pornográficas.<sup>18</sup>

Si bien el estado actúa su apertura al cambio y se muestra receptivo a las nuevas formas de la teoría y la reflexión intelectual, los textos de los 70 de escritores como Osvaldo Lamborghini, Luis Gusman, Héctor Libertella o Copi, se muestran demasiado herméticos, escandalosos o por el contrario demasiado claros en su negativa a cualquier mirada conciliatoria. Para pensar en uno de los posibles ejemplos, si bien un texto como *El frasquito* de Gusmán gozó de un relativo éxito entre grupos de lectores – psicoanalistas, críticos literarios, académicos- a nivel general su obra se mantiene ignorada. Por ejemplo, *Villa*, tal vez la novela políticamente más productiva para pensar la dictadura militar casi no es leída y no forma parte del programa de las escuelas secundarias argentinas.<sup>19</sup> Con Fogwill pasó que *Los pichiciegos* tuvo una enorme difusión, pero el texto y su apuesta política fueron devorados por la figura de autor que se construyó alrededor del propio Fogwill: así *Los pichiciegos* como texto se reemplaza para el mercado masivo por toda una serie de mitos sobre su génesis -droga y velocidad-  
. <sup>20</sup> En el caso de Lamborghini su texto de mayor difusión, “El niño proletario”, se

---

<sup>18</sup> Sobre la censura a la obra de Puig véase el artículo de Martín Sueldo “El cuerpo del delito: Manuel Puig censurado”.

<sup>19</sup> Una sociedad que quisiera pensar hasta las últimas consecuencias lo que representó la última dictadura militar y los modos en que solo pudo haber sido posible con el apoyo de amplios sectores de la sociedad civil en sintonía con muchos aspectos -represivos, crueles, violentos- de la *idiosincrasia nacional*, tendría que leer *Villa* de Gusmán en todas las escuelas.

<sup>20</sup> El mito de autor de Fogwill llevó hasta el ridículo el dato de la cantidad de días que él tardó en completar *Los pichiciegos* y la supuesta cantidad de cocaína que consumió durante dicho lapso de tiempo. Esa leyenda no operó solo dentro de Argentina, sino que viajó junto con la fama internacional de Fogwill. Véanse estos dos artículos del mismo diario español, *El país*, donde se mezclan y confunden los días con los gramos de cocaína “Seis días y 12 gramos” (23 de agosto del 2010) y “Siete días y 21 gramos.” (31 de mayo del 2013).

independizó del texto mayor que lo incluía, *Sebregondi retrocede*, y así el grueso de su obra solo alcanzó una difusión muy limitada entre especialistas y académicos.<sup>21</sup>

Con Puig no ocurre entonces como con Copi, Héctor Libertella o Luis Gusmán, escritores relegados a la circulación entre especialistas y universitarios.<sup>22</sup> Tampoco se trata de una situación similar a los casos de Lamborghini o Fogwill de quienes el público leyó desproporcionadamente ciertos textos dejando por completo ignorados otros. La “doble rentabilidad, económica y simbólica” que desde el comienzo gozan las novelas de Puig las sujetan a una serie de “cauciones interpretativas” (Pauls 4) que si bien posibilitan su lectura, circulación y éxito –nacional e internacional- las disciplinan con fuerza a una serie de líneas de lectura que persisten hasta hoy.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> A su vez un texto como "El niño proletario" se independizó a modo de un aria famosa y se leyó por fuera del texto que lo incluía, *Sebregondi retrocede*. “El niño proletario” y “El Fiord”, seguidos de cerca por “La causa justa” pasaron a ser los hits y el resto de sus textos y poemas nunca se leyeron por fuera de los círculos críticos y las aulas universitarias. Con Héctor Libertella o Luis Gusmán pasa algo similar en el sentido que textos como *El árbol de Saussure* o *El frasquito* se utilizaron en múltiples programas de cátedras universitarias –de la UBA por ejemplo en Teoría y análisis II y III- pero sus otros textos hoy casi ni se leen.

<sup>22</sup> La lectura y discusión de Copi sigue estando limitada al ámbito académico y aun dentro de ese ámbito su presencia es reducida. Hay que destacar la vigorosa defensa y difusión que Daniel Link hace de los textos de Copi desde sus propios libros, así como desde su cátedra de literatura del siglo XX en la Universidad de Buenos Aires y más recientemente en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Del mismo modo cabe destacar la labor que César Aira vino haciendo por décadas tanto en el caso de Copi como Lamborghini –ver *Copi* de Aira y la obra completa de Lamborghini a su cargo en la editorial Mondadori-. Copi así como Lamborghini tienen el problema de que textos fundamentales de su obra se encuentran agotados, accesibles, pero solo en costosas ediciones europeas -Anagrama y Mondadori-, o en editoriales de pequeñas tiradas y circulación como El cuenco de plata.

<sup>23</sup> Al respecto se puede ver la lista de trabajos que se resumen en la edición crítica que José Amícola y Jorge Panesi coordinan de *El beso de la mujer araña*, este libro es fundamental porque reúne una serie de estudios que tienen mucho peso respecto los modos en que se lee a Puig. En la sección final del libro se recopilan y resumen más de 200 trabajos académicos sobre Puig, es revelador ver como en los títulos y temas de trabajos circulan y se repiten los lugares más trillados de la lectura de Puig: cine, femineidad, intertextualidad, cultura popular, mito personal, autobiografía, polifonía, cultura popular, estética pop, homosexualidad, anarquía discursiva, autoreferencialidad, niveles discursivos, Bajtín, feminismo, y hasta uno sobre Bajtín y feminismo (Denise Heikinen) (718-802). Algo similar ocurre al ver los artículos que componen el *Homenaje a Manuel Puig* que Amícola coordinó en 1994, aparecen

Por múltiples frentes, a partir de necesidades de la crítica, los medios, así como la escuela media de post dictadura, los textos de Puig son asediados por lo que Giorgio Agamben nombra como “vicio conciliatorio” (*Lo que queda* 19), la ansiedad por arribar a un sentido acabado y perfecto que corrobora lo que ya se sabía de antemano. Ya con las dos primeras novelas, *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969) se cristalizan una serie de líneas de lectura que funcionan para dar un sentido pulido y completo en íntimo vínculo con el armado de una figura de autor. Dichas lecturas operan a partir de la idea de Puig como escritor excéntrico y ajeno a la tradición literaria nacional, trazando una falsa dicotomía Borges-Puig. A la vez utilizan temas como su tan mentada obsesión por el cine o la eliminación de la voz del narrador a modo de comodines que vienen a explicarlo todo en sus novelas.<sup>24</sup>

La estereotipada figura de *la escucha* -lo oído, la transcripción de voces- aparece en muchos críticos en conexión con lo que nombran como signos de *la*

---

predominantemente los temas de *lo oído* -las novelas como producto de algo dicho y escuchado-, la idea de lo femenino en Puig -la voz y la escucha femenina- y las referencias al pueblo chico -General Villegas y su doble ficcional General Vallejos-.

<sup>24</sup> El intento más efectivo de desarticular la falsa dicotomía Puig-Borges está en el artículo de Jorgelina Corbatta “Puig y sus precursores o hacia un nuevo canon (Borges/Puig).” También vale la pena leer el excelente artículo de Silviano Santiago “Manuel Puig: A atualidade do precursor.” Corbatta en su artículo carga contra una serie de lecturas canónicas de la obra de Puig y en especial contra la simplificación y reducción de los textos de Puig y de Borges a los lugares comunes que irradian sus figuras de autor: Borges vendría del lado de todo lo serio y complejo y Puig del lado de todo lo *rosa*, lo sentimentaloido y los géneros menores. Esta lectura empobrecedora y errada de ambos escritores persiste con fuerza hasta hoy. Ejemplos de este tipo de lectura se pueden encontrar en textos como el artículo de Graciela Goldchluk “Borges-Puig. El caso Buenos Aires.” Estas lecturas obviamente dejan de lado el hecho de que Borges estaba obsesionado por lo que en ese momento eran géneros bajos y populares (cine, tango, inscripciones en los carros, enciclopedias populares, y más aún el uso de todo lo serio matemáticas, ciencia, filosofía como alimento para la ficción). Sobre este punto es fundamental ver el libro de Luisa María Bastos *Borges ante la crítica*, el libro de Bastos es uno de los documentos más importantes no solo sobre la recepción literaria en el siglo XX sino un portal hacia el corazón de los vicios, las cegueras y las limitaciones de la crítica lectora argentina frente a la aparición de algo nuevo.

*escritura femenina* en Puig. Esta idea esencialista de lo *femenino* lo define a partir de los lugares más comunes: el principio-esencia de lo femenino es entonces lo que escucha, lo que copia y organiza las voces. La postulación de una *escritura femenina* en Puig es algo que causa gran interferencia y afecta aun lecturas de gran agudeza. Sorprende y entristece ver esta línea operando en trabajos tan finos como los de Jorge Panesi quien afirma que “Lo femenino rige el principio de copia y reproducción en una escritura consagrada como hábil para los más finos matices del habla” (*Críticas*).<sup>25</sup>

Para mencionar tan solo otro ejemplo de una larga lista, Adriana Astutti en su libro *Andares blancos* desarrolla un muy agudo análisis de la figura de la diva y la actriz a partir del personaje de Toto en *La traición de Rita Hayworth* y Molina en *El beso de la mujer araña*. La reflexión sobre el carácter trans y cambiante de la diva como personaje “a mitad de camino de todo” (195) es muy productiva, pero antes de llegar al fondo del análisis Astutti bloquea su propio texto trayendo a colación una cita sobre la personalidad de Puig en boca de Alicia Borinsky: “Hablar con Manuel Puig, era desde el principio entrar en el teatro de la femineidad. Voz y miradas en imitación de actrices como Greer Garson y Greta Garbo...” (195).

No se trata solamente de un problema de mediación, equiparar en el mismo nivel a los personajes de sus novelas y al propio Puig, sino de que estas figuras de escritor –lo femenino, Hollywood, el rechazo al acopio del archivo literario- son sobreimpuestas de modo acrítico para dar un sentido acabado y amaestrar las novelas. El mantra que presenta a Puig como loca iletrada, obnubilado por el cine, ajeno al canon

---

<sup>25</sup> Esta posición es llevada hasta un extremo en afirmaciones como las de que Roxana Páez escribe en su artículo para el homenaje a Puig editado por Amícola: la “voz travestida como la de Molina, más femenina que la de una mujer” (36).

literario y a la literatura misma, liberan de la tarea de ponerse a leer realmente los textos y asumir los desafíos y lugares de discomfort que producen.<sup>26</sup> Así, la *lectura* de las novelas pasa a ser algo accesorio de lo que se puede prescindir. Estas lecturas están empapadas de esencialismo, machismo y del triste binomio *macho-hembra* y son unas de las “cauciones interpretativas” que más achataron y diluyeron la potencia política de los textos de Puig.<sup>27</sup>

### **Monstruo policéfalo**

La “caución interpretativa” más fuerte, de la que la mayoría de las otras dependen lógicamente y políticamente, es la idea de que la ausencia de la figura de narrador tradicional en las novelas de Puig debe leerse como un signo de emancipación, desjerarquización y es productora de verdadera polifonía. Lo que es significativo respecto a esta línea de lectura es que fue funcional tanto para los críticos de los años 70, en tanto se amoldaba perfectamente a la *aplicación* de las teorías postestructuralistas, así como una década más tarde a los deseos de aparecer plurales y receptivos de la escuela y el estado democrático de la post dictadura. Esta lectura que Josefina Ludmer funda a comienzos de los 70, se convierte en la versión canónica con que Puig ingresa como lectura obligatoria a las escuelas: los textos de Puig están contruidos a través de un número de voces y registros -voces oídas, noticias, notas y

---

<sup>26</sup> La utilización de una figura de autor para explicar al texto no es un problema tangencial sino algo que acecha aun en la crítica más fina, pienso por ejemplo en la simplificación que explica la prosa de Proust a partir del asma del autor en “The image of Proust” (201) en *Illuminations* de Walter Benjamin.

<sup>27</sup> Es iluminador el título de la biografía sobre Puig que produjo *Canal á Manuel Puig. Historias, divas y boleros* (2007). Divas, boleros y Hollywood, son las piezas gastadas que se enrocan y reemplazan a la experiencia de lectura de las novelas.

cartas- que se liberan de la figura tradicional de narrador y por lo tanto se emancipan de su ley.<sup>28</sup>

El origen de esta línea de lectura fundante se encuentra en el número 2 de junio de 1973 de la *Revista Latinoamericana* a cargo de Jorge Lafforgue, Alberto Vanasco y Juan Carlo Mirtini Real.<sup>29</sup> En la página 5 encontramos la sección titulada “Literatura y crítica: una encrucijada, una encuesta.” En esta sección Laforgue lanza dos preguntas a una serie de críticos y escritores. La primera de las dos preguntas dice “¿cuál es a su juicio, en la actualidad el estado de la producción literaria, específicamente en la Argentina (...) ejemplifique en lo posible con algunos textos.” (6). Nótese el tono de consigna de trabajo escolar especialmente en el “ejemplifique en lo posible.” A esa consigna sobre *el estado actual de la producción literaria* Josefina Ludmer responde

---

<sup>28</sup> Es fundamental señalar que es Josefina Ludmer quien propone estas dos líneas de lectura de Puig: la de la afasia y circulación de voces como ataque a *la voz central judicial* del narrador, junto a la idea de que en Puig habitan tanto los materiales y lecturas camp, sentimentales, folletinescas con los materiales y métodos propios de la neovanguardia y las obsesiones por los experimentos formales. Estas dos con sus variantes y retomadas incansablemente por un sinnúmero de críticos, constituyen las lecturas más *consensuadas* de las novelas y son fundamentales en la construcción de la figura de autor Manuel Puig. Cuando aquí se problematizan estas lecturas –“cauciones interpretativas” usando el término de Pauls- no se niega por ello su eficacia y productividad. Es al contrario, por su extremada productividad que han crecido y así oscurecido y bloqueado otras líneas de lectura de las novelas de Puig. Lo que Ludmer plantea en los 70 al calor de los textos de Foucault es luego reproducido mecánicamente por cientos de trabajos críticos que ni piensan ya en el contexto en el que ella produjo esas lecturas o en cuáles son sus puntos ciegos, problemas y contradicciones. Citando a Mansilla, “La disciplina suele tener los inconvenientes de sus ventajas” (*Una excursión* 63), así toda lectura *disciplinada*, sujeta a vocabularios específicos, épocas, modas y deseos tiene los límites e inconvenientes de sus ventajas.

<sup>29</sup> Es invaluable el aporte del sitio *Archivo histórico de revistas argentinas* que recoge las versiones originales escaneadas de un gran número de revistas culturales. El valor documental e histórico al igual que el tesoro de material crítico que ofrece [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar) lo convierten en uno de los proyectos de investigación literaria más importante realizado en las últimas décadas. Respecto a la génesis del proyecto se lee en su página web: “Fue creado en el marco de los proyectos de investigación Ubacyt “Polémicas estéticas e ideológicas en revistas culturales de izquierda” (2011-2014) y “Cercanías: literatura argentina y publicaciones periódicas” (2014-2017), dirigidos por Sylvia Saïtta.”

hablando de las dos primeras novelas de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth* del 1968 y *Boquitas pintadas* del 69:

En las novelas de Puig el hecho de narrar se convierte en un drama, en un trabajo aterrador, porque no hay una voz nacional y social capaz de hacerse cargo de la narración; no hay una región de la palabra a la que pueda otorgársele el crédito de “narrador”, no hay nadie que pueda situarse por encima de ese mundo porque no hay no sólo voz sino subcultura lingüística capaz de hacerlo (en una palabra: en Puig es imposible una lengua ley), de modo que la instancia “narrador” es problematizada en la medida en que se problematiza la posibilidad de detentar una zona de la lengua capaz de contar, sin ser “personaje”. *La traición* es una empresa de conjuración de la afasia no sólo para el personaje central (Toto, a quien su padre impuso silencio) sino, sobre todo, y desde el punto de vista social, para quien se arroja a la escritura sin tener *voz propia* hoy en la Argentina. (12)

El crítico Miguel Dalmaroni vuelve a esta cita de Ludmer en su libro *La palabra justa* (45). Esto es importante porque él pone en contacto esta reflexión de Ludmer en la *Revista Latinoamericana* con otra respuesta que escritores y críticos dieron a una encuesta similar realizada por la revista *Los Libros*, dirigida por el editor y crítico entrerriano Héctor Schmucler. En esta segunda encuesta es Osvaldo Lamborghini quien al igual que Ludmer señala a las primeras novelas de Puig como lo más importante que estaba pasando en la literatura argentina en ese momento. Dalmaroni pone en contacto las dos respuestas sobre las novelas de Puig que dan Ludmer y

Lamborghini, pero las coloca en un plano similar como equivalentes. Lo que se pasa por alto es que en el elogio que Lamborghini hace de *Boquitas pintadas* hay una diferencia radical con la idea expresada por Ludmer. Él ve con lucidez como la afasia y ausencia de narrador son estrategias para dejar al lector "como soporte vacío de todas las determinaciones que nos hablan" (*Los libros 12*). En su lectura esas voces son *determinaciones* y por lo tanto no hablan *lenguas sin ley*, sino que hablan la *lengua de la ley*. Mientras que Ludmer ve la ausencia de narrador como bloqueo a "una lengua ley", Lamborghini ve en la proliferación de voces la repetición obsesiva de *la lengua ley* que todo lo que determina y nos determina. La sujeción a una lengua, una nación, una familia y una forma de violencia.<sup>30</sup>

Trece años más tarde del análisis fundador de Ludmer del 73, Alan Pauls en su ensayo sobre *La traición* organiza su lectura de la primera novela de Puig evidentemente influido por la lectura de Ludmer. Él escritor afirma:

*La traición* es un ajuste de cuentas con la narración, y con esa función que preside toda descripción narratológica: la función narrador. Inaugurando una de las consignas fundamentales del programa literario de Puig, la pulverización de la instancia narrativa, *La traición* decreta la acefalía del lugar clásico de la enunciación: no hay sujeto de la narración

---

<sup>30</sup> En el apartado final "VII. El juicio final" de su artículo "Boquitas pintadas: siete recorridos" Ludmer escribe: "Hay relatores, no autor; cronografía, no historia: hay inmanencia absoluta (las voces y los juicios son los que corresponden a la misma cultura e ideología de los personajes) (...) la historia se autonarra y se autojuza" (22) Es importante señalar como en el 71 dos años antes de su artículo del 73 Ludmer sugiere entre paréntesis que "las voces y los juicios son los correspondientes a la misma cultura e ideología de los personajes" sin embargo ella no explora esta línea y la reemplaza por la idea de que en Puig *no hay lengua ley* y por lo tanto no hay juicio, voz judicial central.

y esa vacancia es uno de los principios de disolución de “la historia”.

En *La traición* sólo hay voces. (20)

Pauls entiende que la *trama* en *La traición* aparece como “trama en su sentido textil: un tejido de voces, montaje de discursos sin cuerpo, estructura coral que se despliega más allá de la mirada única del narrador y la subvierte con su polifonía. No hay un “yo” que cohesionese esas voces ningún principio de homogeneidad que las abrace” (20-21). La esperanza, asumida o no, que habita en este tipo de lecturas es que con el diálogo, las voces liberadas de *la voz central* judicial y organizadora, puedan participar de un intercambio, adquirir, fundar o desplegar un saber. Está activa la idea de que las voces en el sentido bajtiniano (*Estética de la creación verbal* 248), pondrán en relación saberes, oficios y costumbres.

A la vez, la lectura de Ludmer del 73 debe leerse al calor de la recepción de la famosa charla/debate “¿Qué es un autor?” que Foucault da en la sociedad francesa de filosofía el 22 de febrero 1969. Allí leemos a modo de deseo: “Se puede imaginar una cultura en que los discursos circularían y se recibirían sin que la función autor jamás aparezca. Todos los discursos, cualquiera sea su estatuto, su forma, su valor y cualquiera sea el tratamiento al que se los someta, se desarrollarían en el anonimato del murmullo” (104).<sup>31</sup> Frente al deseo de que la acefalia, “el anonimato del murmullo”, sea un modo de zafarse de la *lengua* y su *ley*, Lamborghini, en su respuesta a la

---

<sup>31</sup> Se lee en el apartado “De la obra al texto” del texto póstumo de Barthes *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*: “El texto, en cambio, está asociado al disfrute, es decir, al placer sin separación. Al pertenecer al orden del significante, el Texto participa a su manera de una Utopía social (...) el Texto consigue, sino la transparencia de las relaciones sociales, al menos la de las relaciones de lenguaje, es el espacio en el que ningún lenguaje tiene poder sobre otro, es el espacio en el que los lenguajes circulan.” (81)

encuesta, marca como en las voces de las novelas de Puig siempre estuvo desde el comienzo inscrita la ley.

### **Explotadores y explotados**

Lo que hay que rastrear es desde dónde vienen y hacia dónde van esas voces que saturan los textos de Puig, estudiar sus articulaciones. La clave está en concebir espacial y lógicamente la red que arman, estudiar su propiedad aglutinante y ver como en cada enunciado habitan ya todos los demás. Sin narrador como organizador y guía del relato, las novelas de Puig se presentan como una mezcla de diálogos, cartas - enviadas, no enviadas e imaginadas-, reportes, notas y monólogos internos de los personajes. La crítica uso la imagen del *collage* para nombrar esta variedad de géneros, voces y recursos operando al interior de las novelas. Pensadas en un sentido expansivo las voces, emancipadas de la figura del narrador, abren la novela, la zafan de la *lengua-ley-nación* y presentan una serie de registros, tonos, edades, ideologías, clases sociales, identidades sexuales y políticas.

De modo contrario a esta línea de lectura hay desde la primera novela una fuerza aglutinante que atrapa las voces en los textos, que las organiza y sujeta. La ausencia de narrador no garantiza la polifonía, muy al contrario, todas esas voces hablan desde y hacia un núcleo fuerte de autoridad y jerarquización. No dicen sino, hasta el hartazgo, las máximas de una *lengua* que es ley. Desde su primera novela *La traición de Rita Hayworth* publicada en 1968, las páginas de los textos de Puig presentan obsesivamente la lista -los equipos- de los que marcan y los que son marcado, o en palabras de Lamborghini “¿Cómo decirlo? ¿Quién ejerce y a quién ejerce?” (*Poemas* 25). Los enunciados en boca de los personajes operan como marcadores ontológicos que otorgan

a los distintos grupos sus posiciones y *lotes*.<sup>32</sup> En el capítulo segundo las sirvientas y la niñera de Toto conversan:

-Porque somos sirvientas se creen que nos pueden levantar las polleras y hacernos lo que quieran.

-Yo no soy sirvienta, soy niñera del nene y nada más.

- Ahora porque sos chica, después vas a ser sirvienta.

-Tenés que tener cuidado porque te ven que sos sirvienta y a vos te la deben haber jurado, aunque tengas 12 años. Te puede correr uno de los negros que viven por tu casa.

-Los dientes los tienen marrones por el agua salada.

-Y a vos te la deben tener jurada” (18)

Las advertencias de las sirvientas a la niñera -que también es sirvienta solo que no lo sabe todavía- contienen en tanto enunciados individuales el código que los ata a una ley general que organiza las jerarquías de los personajes y contiene a su vez todas las leyes de un sentido común nefasto: racismo, machismo, opresión y clasismo. Todas están ya presentes en cada uno de los enunciados y a la vez se conectan como una tela de araña con un todo que hace a los cuerpos no objeto sino como diría Lamborghini “ojete” de la lengua (Rodríguez 162). “Ahora porque sos chica, después vas a ser sirvienta” es la ley de hierro de la que no se puede escapar -como en Lamborghini Nal el hombre nalgudo no puede escapar de “El ineludible destino del culón” (*Novelas y cuentos II* 14).

---

<sup>32</sup> El concepto de *lote* en el sentido con que lo usa Deleuze en “Para acabar de una vez con el Juicio” en *Crítica y clínica*.

Puig se anticipa por un año a *El fiord*, texto que Lamborghini publica en 1969. Funcionando de modo análogo a *La traición*, *El fiord* reboza de estos enunciados que apelan directamente a un sentido común argentino monstruoso: “un judío de campo de concentración –si es que alguna vez existieron los campos de concentración-, un miserable y ventrudo infante tucumano, famélico pero barrigón” (*Novelas y cuentos I* 11). Al igual que el comentario de las sirvientas sobre la niñera y los negros contiene encapsulado toda una serie de saberes compartidos que arman la red común de todo lo monstruoso que habita en una lengua y una nación.

En oposición a la idea de que la eliminación del narrador como figura central organizadora crea un texto afásico donde los discursos circulan por fuera de la garra de la ley, los enunciados en Puig no hacen sino mostrar descarnadamente la persistencia de esa ley que divide lo viviente, que marca y decide inexorablemente de antemano los destinos de los personajes: “¿Qué es eso de lujuria? Un momento de tontería de alguna sirvientita que se deja hacer el amor por el patrón” (*La traición* 269)

Es interesante observar como en este aspecto, los textos de Arlt se encuentran muy próximos a lo que casi cuatro décadas más tarde va a ser la reflexión central de las novelas de Manuel Puig. Hay un punto en el que Remo Erdosain se hermana con Gladys de *The Buenos Aires Affair* o Ana de *Pubis Angelical*. Todos ellos están en medio de una lucha descarnada contra una serie de contratos de cuya fuerza no pueden sustraerse. En Puig el fatalismo no responde a un principio trascendente y difuso, sino que está localizado en la posición que se ocupa en relaciones familiares o de trabajo. Ricardo Piglia es el primero en señalar con claridad este punto al estudiar los textos desde las

categorías de clase y cuerpo en relación con la idea central del destino (“Clase media: cuerpo y destino”).

En Arlt y en Puig, las figuras del explotador y el explotado, dejan de estar claramente separadas y pasan a ocupar un mismo cuerpo. Si el modelo del contrato laboral y afectivo en las novelas de Puig es siempre la explotación sexual, sus personajes ocupan al mismo tiempo el lugar de prostituta/o y proxeneta. La pregunta que se repite tanto en *El beso de la mujer araña*, *The Buenos Aires Affair* y *Pubis angelical* es la de “¿Quién pagaba a quién? (*Pubis angelical* 85).<sup>33</sup> Todos los contratos humanos -familia, matrimonio y trabajo-, se articulan en Puig bajo la lógica de la explotación y el intercambio de dinero o información. Tanto la relación de Molina y Valentín en *El Beso*, de Larry y Ramírez en *Maldición* o de Ana y Fito en *Pubis angelical*, giran en torno a la pregunta de quién es el que paga y quién es pagado. Lo interesante en Arlt y Puig es que, a partir de pensar la familia y el matrimonio bajo la lógica del dinero y la explotación sexual, esa matriz va a funcionar como explicación de todo el resto de los contratos sociales. De este modo el sindicato, la lucha armada, la revolución, el partido político; todos van a operar con la misma lógica claustrofóbica que la familia.

Es Ricaro Piglia quien mejor lee a Puig a partir de la doble línea de fatalismo y farsa. Él escribe en “Clase media, cuerpo y destino” acerca de la inexorabilidad a la vez que el carácter escénico del destino de los personajes:

---

<sup>33</sup> Para esta línea de análisis en Arlt es fundamental el texto de Piglia de 1973 “Roberto Arlt: La ficción del dinero.”

En el interior de esa mitología se juega el destino de Toto: esas son las “normas” que él trata de obedecer, representando, sin comprenderlo, al personaje social que le imponen: se ahoga en ese papel, trata de evadirse. Está acorralado: intenta encontrar una salida, acomodarse, “caer bien”. Buen alumno, simático, siente la mirada de los otros y se esmera. No bien profundice un poco esas “virtudes” caerá del otro lado: “chismoso”, “chupamedias”. Se sostiene con tanta desesperación del mundo constituido, de la moral que lo aplasta que termina buscando aliados entre sus verdugos. (*Ficciones argentinas* 313)

### **El inexorable destino del culón**

En el capítulo “IX. Héctor, verano 1944” de *La traición* se describe en detalle la jerarquía que rige la vida escolar basada en la división entre los que *clavan* y los que *son clavados*. El primer espécimen definido por esta taxonomía es “el Noziglia”, más grande que los otros niños y que está “atrasado”. Él usa el beneficio de ese atraso -la edad y la fuerza- para agarrar “a uno de los pibes del grado que le tiene hambre de verlo limpio, con el delantal almidonado como la maestra” (157). El Noziglia está construido, del mismo modo que Lamborghini crea a sus personajes-criaturas, bajo la lupa de un observador preso de su pasión zoológica desbordada. En su hábitat, el patio escolar, el Noziglia se vincula con los otros niños: “los mira durante la clase y en el recreo lo agarra al que se la tenía jurada y se lo lleva contra la pared del patio y si el pibe no se escabulle o grita ahí mismo se le prende de atrás” (157). Según la revelación de Héctor, Toto espía como el Noziglia se clavaba al de Mansilla:

vio el Toto como se los cogía, dice que al de Mansilla fue la primera vez que veía coger el Toto, dijo el Toto que vio al de Mansilla parado contra el tapial con la cara de descompuesto y empapada de lágrimas, de atrás el Noziglia lo tenía agarrado y le daba bomba y lo vio acercase al Toto y decía “hico-hico caballito” el Noziglia turro disimulando porque sabía que el Toto era un boludo y no entendía nada. (157)

Berto el padre de Toto está horrorizado de que le hayan hecho “el trabajito”, que el Noziglia se haya clavado a su hijo (165). En la lógica perversa que delimita los que clavan y son clavados, el peso de la culpa recae siempre sobre el que recibe el “trabajito”. Si bien Berto amenaza con matar a Noziglia y al padre de este, su furia es contra Toto, petiso, culón, aniñado y débil que atrae esas crueldades sobre su cuerpo. Lo importante es que las figuras de autoridad, los padres en especial, responsabilizan de lo ocurrido a la víctima:

la madre se lo contó al padre y le dijeron a la chica que no era un grandote, que por qué no se había defendido sola” otra vez “¿y la chica no se los dijo? “sí, eso fue la tercera vez que la corrieron” ¿pero por qué siempre la corren a ella? “porque tiene las notas más altas y los padres le preguntaron lo mismo ¿por qué siempre te corren a vos? (180)

Toto, su incapacidad para encajar, su inexplicable rechazo a crecer o desarrollarse son motivo de la furia loca de sus padres. No solo de Berto que teme constantemente que la falencia física de su hijo sea indicadora de su sexualidad desviada, sino también de su madre Mita. Los críticos señalan que es con Mita con quien Toto puede hablar y expresarse, hablar de las películas y compartir todo lo que

no puede con su padre, pero esta lectura es una simplificación ya que Mita también lanza su odio contra el niño al que fantasea con internar de pupilo (121). Dice la *amorosa* madre: “¿será posible que no pueda enderezar a este mocoso de mierda?”, la rabia de Mita dicta que “¡si no hace ejercicio no se va a desarrollar, queda enano” o “con todo lo que morfa se vuelve puro culo y panza este enano” (122). Frente a la mirada de los padres, Toto , que no aprende nada -a andar en bicicleta, a nadar, a ser un hombre- es el foco de sus maltratos y frustraciones.<sup>34</sup> El destino dicta desde el comienzo quien es el que es *clavado* o *clava*, ese mismo destino hace de Toto receptáculo de la furia de su padre y frustración de su madre.

En Puig del mismo modo que en Lamborghini, la categoría de destino se conecta con una concepción particular de la lengua y la ley. Al comienzo de “El niño proletario” de Lamborghini se lee: “Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada” (*Novelas y cuentos* I 59). A la vez el famoso Nal -el hombre culón, nalgudo- es introducido en *La causa justa* con: “El hombre que nace *culón*, el hombre que nace *nalgudo*, durante toda su vida arrastra ambos motes a la vez: *culón*, *nalgudo*” (13). Esta necesidad y omnipresencia del destino y sus leyes, están pensadas dependiendo de una teoría de la lengua.

*La causa justa* de Lamborghini comienza con una clara referencia a “La biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges. Ambos textos piensan de modo diferente las consecuencias del *dictum* de que ya todo está escrito. Lamborghini no comienza

---

<sup>34</sup> Ricardo Piglia a diferencia de muchos otros críticos señala en “Clase media: cuerpo y destino” la ambivalencia de la relación entre Toto y su madre Mita. Ella odia y resiente la inadecuación y ausencia de evolución de su hijo.

describiendo las características de la biblioteca-mundo inabarcable, sino situando su relato “En la biblioteca inembargable de un linotipista erudito” (*Novelas y cuentos II* 9). En el cuento de Borges la pregunta de qué significa estar atado a una lengua está planteada en tanto potencia: todo lo posible de ser dicho y pensado está ya inscrito en algún tomo de la biblioteca. El fantasma de la completitud y los límites de lo que está por ser dicho toma en el cuento de Borges corporeidad. Él transforma la reflexión conceptual sobre los límites del mundo en tanto los límites de la lengua en espacio habitable: “No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera: en algún exágono. El universo estaba justificado, el universo bruscamente usurpo las dimensiones limitadas de la esperanza” (*Obras I* 562).<sup>35</sup>

La respuesta borgeana a la afirmación “Ya todo está escrito”, es más resaltar la futilidad que la fatalidad: lo ya dicho está latente como potencia. En cambio, la apuesta de Lamborghini en *La causa justa* y la de Puig en sus novelas es insistir en extremar las consecuencias del “ya todo está dicho” pero ubicándolo como actualidad permanente. La suerte de Nal o de Stropani, así como en Puig la de Toto en *La traición*, Leo y Gladys en *The Buenos Aires* o Larry en *Maldición*, ya fueron decretadas por un “Sabio Loco” que reactualiza unas leyes disparatadas y fatales. Leemos en Lamborghini sobre el destino del hombre nalgudo a quién el “Sabio Loco” ha “alterado de manera deliberada” una parte de su cuerpo:

Por supuesto, por haber nacido grueso de atrás, hasta su familia que lo

---

<sup>35</sup> Al respecto se puede buscar en la biblioteca de Babel gracias al proyecto *The Library of Babel* creado por Jonathan Basile. Para una reflexión sobre la biblioteca y sus alcances en el cuento de Borges se puede consultar el libro del matemático William Goldbloom Bloch *The Unimaginable Mathematics of Borges' Library of Babel*.

cuida y lo protege para evitarle a Nal (*y evitarse a sí misma*) perjuicios irreparables, también se ríe de él además de utilizarlo para descargar sus malos humores: existen testimonios incuestionables respecto a este matiz del problema, así como también se comprobó que la tentación de palmear los glúteos de Nal generalmente es irresistible aun tratándose de excelentes personas. (*Novelas y cuentos II 14*)

Este es el “ineludible destino del culón”, ya escrito y decretado. Los libros de la “biblioteca” en Lamborghini no tienen todo lo que posiblemente puede ser dicho en una lengua sino lo que una y otra vez dice una lengua específica. La lengua “argentina” está expresada como la repetición constante de decretos abyectos que debemos compartir. Si a Nal se le ocurriera rebelarse, cuestionar su lote por un instante, la consecuencia ya está dictada en los libros. El “Sabio Loco lo programó tan pacífico” pero si pensara en asesinar a quienes lo humillan, la consecuencia ya está también programada: “Pero está escrito en la página 5. “Vos tenés ganas de ir al baño”, le dirían en la cárcel, una noche: además del chiste, culón, violado y puto” (18).

En los textos de Puig el *destino* de los personajes se explicita con letras mayúsculas. No es un misterio o un saber cifrado, este aparece redactado como si se tratara de reportes de un gabinete psicopedagógico y estos hablan desde el corazón de la ortopedia social. La ley del destino tiene prioridad en todo sentido y por eso las novelas de Puig son lo opuesto a al bildungsroman, no son novelas de educación o formación: no hay “ninguna iniciación, ningún crecimiento” (Pauls, *La traición* 18). Los personajes no aprenden o cambian porque están atados a ese destino doloroso que

ellos mismos no hacen sino actualizar. Como sostiene César Aira en su libro *Copi*: “El destino es algo en lo que se cree. Y creer en el destino, es parte de la obsesión” (97). Los personajes en Puig no hacen sino eso, creer en sus horribles destinos.

Un ejemplo de esto es la descripción de la vida del personaje de Leo en *The Buenos Aires Affair*. Esta es presentada bajo una serie de apartados con forma de reporte psicológico y escolar. Los reportes llevan el título de “Acontecimientos principales de la vida de Leo” (90). Luego de esta introducción se pasa a detallar la naturaleza de sus problemas sociales. En “Problemas de adolescencia” vemos bajo secciones introducidas por letras -de la “a la f”- un racconto de su desarrollo sexual y la tensión entre su timidez y brutalidad. Sus problemas de performance sexual se entremezclan con su antojadiza militancia política. Asiste a las reuniones, pero siente en todo momento su inadecuación. A su imposibilidad para concentrarse y su incapacidad para comprender las discusiones políticas se suma la desconfianza de sus compañeros de militancia a causa de su “físico sobredesarrollado, que les hacía pensar en un agente de la policía” (105). El éxito profesional de Leo no modifica ni anula sus prácticas sexuales ritualizadas ni su terror a ser reconocido como homosexual tras el asesinato del hombre en el baldío. De ahí su obsesión por verse en las noticias como autor del crimen y que se exprese en detalles el motivo (*The Buenos Aires* 105).

Al final, en su paranoia, no le interesa ocultar que es un asesino, sino simplemente que fue a un hombre al que abusó y mató. En la violación y asesinato del hombre se muestra claramente el esclavizado modo en que funciona el placer para Leo quien en todo momento hace lo que hace guiado por su fantasía paranoica de ser observado. El carácter de puesta en escena, así como la idea de una confusión que lleva

a la muerte -que ese otro crea que él es homosexual y que toda la sociedad así lo crea- retrotraen a la escena de la muerte del joven en *El matadero* de Echeverría. El espacio de matadero y el baldío de *The Buenos Aires* son los lugares donde la confusión -la ley a la vez de hierro y farsesca- termina en muerte.

Los personajes en Puig representan aparatosamente sus destinos: Larry en *Maldición* actúa de historiador y esposo despedido, Valentín *El beso* de revolucionario, Toto en *La traición* de buen niño, en *The Buenos Aires Leo* actúa de macho, Gladys de artista. El *destino* dicta todos los detalles sin dejar ningún vacío. El personaje del joven revolucionario Valentín en *El beso* después de noches de hablar sobre su “compañera” a la que extraña y ama, le admite a Molina que a la que extraña de verdad todo ese tiempo fue a otra, a la que siguiendo la ortopedia del sentimiento que dicta la lucha revolucionaria no debería querer, a la que debería despreciar por burguesa: “Te macanié de lo de mi compañera. De la que te hablé es otra, que yo quise mucho, de mi compañera no te dije la verdad, y vos la querías, porque es una chica muy simple y muy buena y muy corajuda” (*El beso de la mujer araña* 117).<sup>36</sup> Valentín deber actuar de revolucionario a tiempo completo, incluso y en especial en la elección de a quién y cómo amar.

Ariel Schettini sostiene que Lamborghini coloca el concepto de representación (en tanto actuación) como matriz para pensar la Argentina. En Puig el concepto de *destino* opera del mismo modo ya que es una simulación infantil, atada siempre a esos juegos iniciáticos que atormentan a los personajes y los llevan a la compulsiva

---

<sup>36</sup> *Compañera/o* era término utilizado por los militantes para referirse a sus parejas, manteniendo la duplicidad entre compañera de militancia y compañera romántica.

repetición de gestos y parlamentos idiotas.<sup>37</sup> El *destino* se actúa y así se actualiza en cada gesto, este es el discurso totalizador que se presenta a la vez gigante, sólido y fraudulento. Ese carácter doble -hierro y cartón- no lo hace menos fuerte sino más doloroso pues los personajes actúan dolorosamente eso que saben en definitiva es un error, un fraude, una farsa.

*El fiord* muestra el modelo perfecto -espacial y lógico- de esa organización ficcional que todo lo devora y explica, el ambiente cerrado donde cada miembro de la “familia” tiene su sector y sus tareas. Leemos sobre dicho discurso en *El fiord*: “Pero no se acabó lo que se daba. Continuó bajo otras formas, encadenándose eslabón por eslabón. No perdonando ningún vacío, convirtiendo cada eventual vacío en el punto en el punto nodal de todas las fuerzas contrarias en tensión” (17). A la vez que el discurso totalitario todo lo explica, éste siempre es sospechado de fraudulencia. Lo fascinante de su poder y su violencia, no dejan de tener a los ojos del narrador un carácter farsesco. Ante la visión del Loco Rodríguez leemos: “Todo su cuerpo magnífico brillaba, empapado. Un brillo de fraude y de neón” (10). Ese “brillo de fraude y neón”, trae al relato el elemento de puesta en escena que diluye las contradicciones, tanto el poder

---

<sup>37</sup> Ver los juegos de Toto con la vecina Pocha al igual que la escena de la hormiguita con Leo y Olga (*The Buenos Aires* 95). La vecina Pocha, de doce años le propone al niño Toto: “juguemos a que yo estoy durmiendo en la azotea y estoy durmiendo tapada con una frazada pero sin bombachas puestas. Entonces vos sos un muchacho grande, y venís y me hacés una cosa. ¿qué cosa? ese es el juego, tenés que adivinar” (36) el hecho de que Toto no puede adivinar, la confirmación de su naturaleza infantil que lo acompaña durante todo el relato -Toto no crece-. Frente a la afirmación de la Pocha de que “Sos muy chico para jugar conmigo” Toto se enfurece y fantasea “y a la Pocha no le puedo pegar porque soy más chico, que si no le cortaba los rulos con la tijera de recortar artistas y le hacía meter en la boca los rulos que se los comiera. Y después le decía “Pocha, comé este bombón” y lo que le daba era caca dura de perro que encontré por la calle” (37) Así como Leo vive asediado por la escena de la “hormiguita” con su hermana (95), Toto siempre está obsesionado por eso que debería saber y no pudo adivinar. Él mantiene durante los eventos de la novela en su casa y en especial con los abusos que cometen los estudiantes en la escuela un lugar de voyeur.

absoluto del Loco como los gritos y el dolor de los personajes tienen siempre algo de actuación berreta. Sebas el personaje de *El fiord* afirma: “Recuerdo que me soné los mocos con los dedos y me los colgué de las pestañas, como si fueran lágrimas. Tenía perfecta conciencia.” (24)<sup>38</sup>

## **El regreso de los muertos vivos**

### **Sócrates en el geriátrico**

“Dos personas se encuentran en una habitación. Están calladas. Una de ellas dice: “¡Vaya!”. El otro nada contesta” (113). La escena es del famoso ejemplo que da Valentín Voloshinov en su texto de 1926 “La palabra en la vida y la palabra en la poesía.” Su punto es mostrar cómo esa interjección aparentemente indescifrable está cargada de todo el sentido que brinda el espacio físico, social y emocional compartido por ambos hombres. La interjección y su carácter gestual, un suspiro, encogerse de hombros y largar el “¡Vaya!”, va dirigida no solo al otro actor mudo de la escena sino más bien a todo lo compartido por ambos. La complicidad que brinda el “horizonte espacial” es triple: un “conocimiento y comprensión de la situación” y la consiguiente “valoración compartida” (114). Para Voloshinov, una vez explicitado el horizonte compartido se llenan las piezas faltantes y se hace “totalmente claro el sentido global del enunciado” (115). Lo que se abre en principio a la incompreensión y al equívoco,

---

<sup>38</sup> Alan Pauls en su artículo de diario del 2003 “Maldito Mito” lee con claridad el carácter doble de la *ley* en Lamborghini -de hierro a la vez que trucha, farsesca-, sin embargo, este elemento que aparece insistentemente en las novelas de Puig se le pasa por alto. Pauls escribe sobre esas *voces-ley* en Lamborghini: “Son fijaciones, fetiches que funden algo de la historia nacional con la historia familiar y que reaparecen periódicamente en Lamborghini como piedras anacrónicas, irradiando al mismo tiempo una vitalidad cómica y una languidez rancia, como de ropa apollada.”

qué llevó al hombre a afirmar su “¡vaya!” y qué nos hace estar tan seguros que su mudo interlocutor comprende, puede ser explicitado *objetivamente*.

La pretensión de revelación y clarificación total mucho tiene de deseo, el alivio de saber que aunque sea nos estamos entendiendo. En esta teoría de los enunciados y de los discursos, la lengua, pensada como *casa- habitación*, da un solaz frente a la intemperie del equívoco: ellos ven a través de la ventana la nieve y lo duro del invierno, pero logran balancear la tristeza con la fraternidad de la lengua. Lo mismo perciben, lo mismo saben y lo mismo valoran. El espacio de la habitación compartida por los dos hombres “puede ampliarse tanto en el espacio como en el tiempo: existe lo “sobrentendido” de la familia, de la tribu, de la nación, de la clase social” (Voloshinov 117).<sup>39</sup> Lo que se juega en la comprensión o confusión a partir de ese pequeño enunciado son las posibilidades de enunciación de un presente: ¿qué quiere decir que se comparte un *aquí* y *ahora* –la casa, la familia, la tribu, la nación? El personaje del linotipista erudito que aparece al comienzo de *La causa justa* de Osvaldo Lamborghini repite siempre su único chiste: “- ¿Aquí el presente? - Era su chiste, el mayor del mundo: nadie se atrevía a reírse” (*Novelas y cuentos II* 10). ¿Cuáles son entonces, llevadas hasta el extremo las condiciones de enunciación de un presente? ¿Qué significa compartir un espacio, una lengua, una nación, una clase?

De forma opuesta y perfecta al pequeño ejemplo de los hombres observando la nieve, la novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas* que Manuel Puig publica en 1980, trabaja obsesivamente sobre los modos en que ese equívoco inicial

---

<sup>39</sup> Sobrevuela la escena el mantra bajtiniano que dice: “El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana” (*Estética* 248).

entre dos hombres persiste y se expande -de la familia, a la tribu, a la clase y a la nación-. En esta novela dos hombres dialogan y se obstinan por llegar a ese “vaya” compartido y comprendido al que, sin embargo, nunca arribarán. El texto obstruye insistentemente el deseo del lector de que esas conversaciones arriben a algo, que algo se aprenda, se entienda, se dilucide. Frente a la idea de que con el diálogo se arribará a un conocimiento compartido, *Maldición* pone en primer plano la expectativa frustrada de que tras el chispazo de las voces nada nuevo tiene lugar.

Cabe recordar que en los años posteriores a la publicación de la novela la idea de *diálogo* fue el lema enunciado hasta el hartazgo por el gobierno democrático de post dictadura. Frente al horror del autoritarismo que se dice haber ya superado, el gobierno y la sociedad de la democracia actúan ser puro diálogo, apertura y consenso. La apertura al diálogo fue la idea más gastada presente en los discursos políticos y en los medios.<sup>40</sup> Sobre el flamante presidente democrático Ricardo Alfonsín su hijo decía: "En más de una oportunidad afirmó que la política sin diálogo es violencia. Que la política sin diálogo no es política." (*Infobae* marzo de 2019). Así la idea de que el diálogo pone en contacto, ideologías, conciencias, modos de sentir, está firmemente engarzada en el aparato estatal y la comunidad lectora de principios de los 80 deseosa de lavar culpas.

Como Dante en la *Divina Comedia*, el personaje de Larry en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* se encuentra en la mitad de la vida y alejado de la *vía recta*. Esto último no entendido en tanto juicio moral, sino más bien cabría decir que él se

---

<sup>40</sup> Al respecto véase el libro de Oscar Muiño *Alfonsín. Mitos y verdades del padre de la democracia*.

encuentra alejado de toda vía. Larry se ha apartado de toda práctica significativa de interacción con el mundo y en especial con sus pares, su existencia se encuentra en suspenso.<sup>41</sup> Por años Larry ha buscado trabajos que lo mantengan alejado de lo que solía ser su campo, la actividad académica. Así él es barman, jardinero, mozo y por último “acompañante de gente de edad” (277). Él mismo, vive dichos trabajos como una forma de separación respecto de un supuesto pasado prometedor como historiador, esta suspensión también opera respecto a su vida emocional, ya que no ha podido recuperarse del “abandono” de su exesposa (95) y tampoco frecuenta a sus antiguos amigos.

Es en este estado de vida *en reserva* que Larry se vincula con el señor Ramírez, a quien debe pasear tres veces por semana por las calles de Nueva York. La primera página de *Maldición eterna* arranca con lo que presumiblemente es el primer encuentro entre ambos personajes:

- ¿Qué es esto?

-Plaza Washington, señor Ramírez.

-Plaza sé lo que es, Washington no. No del todo.

...

-Usted dijo que el nombre no tiene importancia. ¿Qué tiene importancia, entonces?

---

<sup>41</sup> Es posible pensar el estado en el que se encuentra Larry a partir de lo que Pasolini describe en *La divina mimesis* como el *dolor del neurótico*: "Lo que quería lo desquería (sobre esto no hay duda), pero con el dolor negro, desollado del neurótico. Que ve el final de lo que ha empezado, y, al empezar, tiene el dolor desolador del final: el sentimiento de un adiós dado a las cosas aún antes de haberlas conocido, una nostalgia infernal de lo que apenas se tiene." (34)

-Lo que es importante para mí no es para importante para usted. Cada uno piensa como le parece.

- ¿Pero qué es lo que tiene importancia de veras?

-Se me paga para pasearlo en su silla, no para que le exponga toda una filosofía.

-A usted lo mandó una agencia, ¿no es así? (9)

Al igual que la figura de Sócrates que en sus paseos se dedica a aguijonear como una especie de tábano (Apología 30e), Ramírez arremete incansablemente con sus interrogatorios en un ejercicio similar al de los diálogos platónicos tempranos, el de llegar al significado característico y definitivo de ciertas palabras y conceptos. Pese al fastidio inicial de Larry, el viejo no desiste y continúa de forma sistemática con sus indagaciones que recorrerán gran parte del stock de problemas de las ciencias sociales, la filosofía y la lingüística del Siglo XX. En Ramírez se lleva a un extremo el recurso del *lugar del no saber*. La particularidad de Ramírez es que su *no saber* se entrelaza de modo ambiguo con su estado clínico, su particular amnesia y los modos en que desconoce los valores y los protocolos básicos de la conversación o interpretación de los enunciados. Ramírez posee el significado de diccionario de las palabras, pero no es capaz de diferenciar un pedido, de una amenaza, de la súplica. Él no posee todo lo que del lenguaje se adquiere a través de un proceso histórico de uso.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Si se lo piensa desde una perspectiva lingüística de los *actos de habla*, Ramírez carece de toda competencia para decodificar la fuerza ilocutiva de los enunciados que escucha. Sobre la importancia fundamental de poseer dicha habilidad: “Therefore the ability to discriminate illocutionary forces will be an important part of any complete model of a speaker-hearer’s linguistic ‘competence’. Speaker and hearers of a language acquires this ability informally and naturally starting as infants.” (Hancher 2) Esta falta hace de Ramírez en un sentido fundamental un extranjero, un alienígena.

La forma en que el viejo comprende lo que Larry le dice, a la vez que el modo en que realiza preguntas o dicta órdenes lo muestran en una aparente relación precaria con respecto a los usos del lenguaje. Ramírez avanza a tientas en un estado de confusión generalizada. En una visita tal vez real, tal vez imaginada, leemos:

-No me gusta su tono, Larry. Demasiado obsecuente, dulzón.

-Perdone.

-Me está pidiendo perdón porque ese tono era falso ¿verdad?

-Así es perdón.

-Como usted ya sabe, todavía no capto bien a qué corresponden ciertos tonos. El del arrepentimiento sincero... no sabría reconocerlo. (23)

Pero en preguntas tales como “-Gracias eso lo sé. Lo que no sé... es lo que se tendría que sentir, cuando se dice Washington” o “- ¿Pero qué es lo que tiene importancia de veras?”, no debe verse tan solo el producto de una mente alucinada o un severo estado amnésico. Ramírez hace de su confusión un método de indagación y disolución de saberes.<sup>43</sup> Armado con su postura de ignorancia, el viejo opera de modo similar al genio maligno de las *Meditaciones metafísicas*, hace de su puesta en duda un virus que todo lo contagia y lo disuelve. En uno de los diálogos entre los dos hombres, Larry comenta sobre la “boca de trinchera” diciendo que es una “infección que viene de besar” (58). Del mismo modo la boca del viejo también transmite una infección que

---

<sup>43</sup> Sobre el problema general del desarme y disolución de saberes en Puig, tratado de un modo distinto al que se desarrolla aquí, véase el artículo de Julia Romero “Las traiciones de Manuel Puig.” Allí la crítica afirma: “Pero la resistencia de Puig de ningún modo conforma sólo un poder contrahegemónico, que en definitiva buscaría lo mismo que el sistema de sentido vigente -el poder, la supremacía- sino un gesto apropiador de lo dejado de lado, el resto del que nadie (se) da cuenta y desde allí producir un desarme de los “errores” -como se expresa en numerosas entrevistas- de un imaginario social que los reproducía” (16).

va metódicamente atacando uno a uno los discursos fundantes de la familia, las ciencias sociales o la lucha obrera.

En la práctica socrática de indagación tenemos o bien una tarea necesaria de preparación del terreno similar a la de arrancar las malezas del terreno y depurarlo de malas hierbas, o al menos un ejercicio de indagación cuya práctica constituye un valor en sí pues promueve la reflexión. Tanto si hay o no un aspecto positivo -hacer salir, mediante el método mayeúutico, un saber definitivo sobre la cuestión de la boca del interlocutor- o si el final es simplemente la perplejidad frente al no saber, la *aporía* en los diálogos platónicos posee un valor catártico y purificador (Rudebush 2). En *Maldición* se percibe en el método que organiza las preguntas del señor Ramírez, un uso particular de la *aporía* a la vez que una obsesión por la *disolución*. La radical diferencia de cómo operan ambos conceptos en la novela de Puig respecto de las tradiciones filosóficas del diálogo Socrático y la meditación cartesiana, es que, en la práctica de Ramírez tras el proceso de puesta en duda, no queda nada en pie y a la vez todo queda en pie. La novela de Puig puede leerse como un reverso de las *Meditaciones metafísicas*, escritas desde la perspectiva del genio maligno que intenta engañar al filósofo y en la cual dicho genio engañador sale victorioso en su empresa de confusión ya que no se llega a ningún punto/base que sea cierto e indudable.

Ramírez, como un doble agente, sabotea desde el interior ambos métodos y los reorienta dejando inactivo cualquier aspecto positivo para usarlos tan solo en su faceta de negatividad. Su práctica como un virus irá propagándose e invadiendo todas las esferas y es en ese sentido que su método es la *maldición* misma. Sus estrategias operan como un pesticida que no sabe distinguir la maleza de la planta que se intenta preservar

y terminan por dejar una tierra poblada solo por cadáveres. En Ramírez hay un uso demoníaco tanto de la amnesia como de la enfermedad –al igual que el uso que hace Columbo de la idiotez o Sócrates de la ignorancia-. El mismo personaje aclara: “-Yo estoy enfermo, pero eso no significa que sea inofensivo” (55). Al respecto Larry se burla del viejo y le replica: “-Ahí en esa silla de ruedas, vaya una amenaza al estado” (56). Pero es él más que nadie quien terminará por vivir en carne propia la peligrosidad del señor Ramírez.

### **Vampiro**

El deseo del viejo es el de poder mirar y hurgar de forma precisa y no mediada en las emociones de los otros. Él no solo desea poder comprender el sentido de las expresiones de dolor, alegría, felicidad o tristeza, sino también poder experimentar exactamente y en carne propia lo que ocurre al interior de quienes sienten las experimentan. Dice al respecto: “Pero ¿qué les está pasando por dentro cuando dicen eso?” (12).<sup>44</sup> Larry muy pronto cambia la impresión inicial respecto al carácter inofensivo del viejo y comprende su naturaleza de vampiro y voyeur. Desde el comienzo del diálogo se presentan indicios de la voluntad voyeurista/vampírica de Ramírez quien afirma: “- Nunca me vuelva a ocultar algo, porque se lo voy a hacer pagar muy caro” (19). Respecto a la obsesión del viejo por vivir vicariamente a través de las emociones y recuerdos de los otros -y en especial de Larry- el muchacho dice:

---

<sup>44</sup> Se lee en Wittgenstein en sus *Philosophical Investigations* y sus reflexiones sobre qué es lo que entendemos por la expresión “siento placer o dolor” cuando es otro y no uno quien las enuncia: “How am I filled with pity for this man? How does it come out what the object of my pity is? (Pity, one may say, is a form of conviction that someone else is in pain.)” (98) En el mismo sentido se puede pensar su famoso ejemplo del escarabajo en la caja (100).

“A veces me da la impresión de que me quiere sorber la vida, como una coca-cola” (55). En varias ocasiones vuelve a caracterizarlo de Vampiro: “-Usted es como un vampiro. Se alimenta de la vida de los demás. Trate de imaginarse cómo se siente la víctima, mientras la van vaciando de a poco” (89).<sup>45</sup> Los intentos por definir la naturaleza de Ramírez prosiguen, Larry lo tilda de voyeur, viejo verde (89), maquinador (176), chantajista (140) y parásito (127).

La relación parasitaria es doble pues Larry también quiere robar las memorias del viejo para su imaginada vuelta a los círculos académicos. Como bien señala Lorenzo Alcalá:

Their relationship has something cannibalistic about it, however: Ramírez wants to devour Larry's memory and appropriate his personal history, since, evidently, he refuses to recall his own. Larry, on the other hand, takes possession of the notebooks that contain the diary wherein Ramírez has recorded his militant past. (653)

Continuando en su intento por dilucidar sus intenciones, para el final del texto Larry afirma que tal vez el viejo “no sea capaz de sentir nada, nada en absoluto” (248), cuestión sobre la cual Ramírez ya se había expresado: “Lo que yo quiero es...sentir, sentir algo que yo creí que existía.. pero que no sé qué es...” (192). Ese sentimiento que tanto añora llegará, pero lejos de ser el de amistad o unión con el joven se manifestará como venganza y resentimiento:

-Estoy contento de que su madre lo haya echado, y que su esposa lo haya dejado, y de que no lo quieran más oír dar clase en ninguna parte. Tanto

---

<sup>45</sup> Para una lectura diferente del vampirismo de Ramírez véase Jorge Panesi (*Críticas* 244).

que sufrí al saber todas esas penas tuyas, y ahora la satisfacción me colma. ¡He vuelto a sentir ese viejo placer! Bajezas, venganza, resentimiento, para mí eran palabras vacías, pero ya no, ahora las experimento y las comprendo muy bien. (262)

## **Disolución**

Ramírez se encuentra asediado por sospechas y ve todo como un montaje: las sonrisas, los perdones, los empleados del geriátrico y por momentos al mismo Larry. Esa puesta en duda de todo lo lleva a realizar una purga sistemática con el anhelo de llegar a encontrar algo firme e indudable. El problema no es que la sonrisa, el perdón o el dolor ajeno se muestren ante el viejo como máscaras huecas, sino que tras la indagación de Ramírez el mismo Larry se muestra incapaz de proveer una respuesta. El anciano transforma su confusión particular en algo generalizado. Si la purificación, en el sentido en que se entiende en el método aporético de los diálogos socráticos, está asociada a una catársis -liberarse de los falsos saberes-, del mismo modo la misma puede desbocarse en tanto purga y condena infinitas. Si todos son sospechosos y el criterio que permite distinguir lo real de lo apariencial no aparece, no habrá un límite donde detenerse salvo la nada y la muerte. Sobre esta figura escribe Alain Badiou en “Pasión de lo real y montaje del semblante”:

sospechamos cuando carecemos de todo criterio formal que nos permita distinguir lo real del semblante. Y al faltar ese criterio, se impone la lógica de que cuanto más se presenta una convicción subjetiva como real, más es necesario sospechar de ella (...) En esas condiciones, ¿qué es lo único seguro? La nada. (*El siglo 77*)

En uno de los últimos diálogos, Larry y Ramírez discuten respecto a la dirección del “proyecto común” que bien puede pensarse como los recorridos/diálogos por la ciudad, las reflexiones en torno a la amistad y también el destino de las notas. Tras el desacuerdo entre ambos el viejo afirma: “Por lo menos esto he podido aclarar. Y qué alivio estar seguro de que no hay nada que defender, que no hay nadie decente que salvar” (254). Si se vuelve a la idea de unas *Meditaciones* imaginarias escritas desde la perspectiva del genio maligno, este momento correspondería al reverso exacto de cuando el filósofo clama: “De suerte que, habiéndolo pensado bien y habiendo examinado cuidadosamente todo, hay que concluir por último y tener por constante la proposición siguiente “yo soy, yo existo” .” (*Meditaciones metafísicas* 128).

La pasión de Ramírez por destruir todo “solo puede cumplirse como destrucción. Y esa es su fuerza, porque, después de todo, muchas cosas merecen ser destruidas. Pero también es su límite, porque la depuración es un proceso interminable, una figura del mal infinito” (Badiou 79). Es así como al analizar el concepto de *aporía* torsionado por la apropiación que hace de dicho método el señor Ramírez, nos topamos con una de las posibles formas de comprender la *maldición*. Como sostiene Rudebusch el patrón de *aporía* socrática es: “begin with a question and then work step by step to an answer. But then that answer is undermined and rejected” (3). La misma además de un costado catártico presenta uno demoníaco pues ¿cual es el límite de lo que “merece” ser destruido? El método de indagación que utiliza Ramírez puede ser equiparado a la *maldición* en su voluntad de disolver todos los acuerdos y todos los saberes, su carácter *eterno* radica, como bien señala Badiou, en que es una tarea condenada a la figura del

infinito. Así la maldición eterna adopta las formas de sospecha eterna, disolución eterna.<sup>46</sup>

El truco, la trampa, desde la puesta en duda socrática hasta el genio maligno de la *Meditaciones* es que ya se contaba de antemano con el elemento que reconstruirá toda la estructura tras la puesta en duda y destrucción de lo apariencial. Larry y Ramírez se lanzan a participar en las acrobacias y los trucos de magia de la modernidad, pero sin red en la que caer y sin principio oculto que escabullir para que aparezca al final del truco. En los diálogos platónicos tempranos al igual que en la escena del filósofo de las *Meditaciones* se llega al lugar de la incertidumbre, la confusión y admisión de no saber para donde seguir, pero se trata efecto escénico, dramático. Se lee respecto a este momento dramático en *Critón*: “¿Acaso todas nuestras ideas comunes de antes se han desvanecido en estos pocos días y, desde hace tiempo, Critón, hombres ya viejos, dialogamos uno con otro, seriamente sin darnos cuenta de que en nada nos distinguimos de los niños? (Platón 49a-b). Lo mismo ocurre en las *Meditaciones metafísicas* de Descartes. ¡Horror! El genio maligno ha hecho que ponga todo en duda, ¿habrá un escape? Pero al igual que el mago fingiendo ahogarse en el tanque de agua amarrado por sus cadenas y candados, las burbujas y sacudidas son solo gestos para lograr que el público se emocione. En Platón así como en Descartes el principio siempre estuvo allí *desde el principio*: fingir su pérdida para luego hacerlo reaparecer al final con un toque de varita en la galera es una necesidad dramática, no lógica.<sup>47</sup> En *Maldición* el acto de

---

<sup>46</sup> Para otros modos de pensar la maldición véanse los artículos “Reading Between the Lines, Reading Between the Lies: Manuel Puig’s *Maldición eterna a quien lea estas páginas*” de Lucille Kerr y “Condenados por leer: Lectura y lectores de Puig en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*” de Alejandro Herrero-Olaizola.

<sup>47</sup> En las *Meditaciones metafísicas* la empresa de demolición, como en todo método racionalista, cuenta de antemano con el principio lógico/ontológico que permitirá la

magia se enrarece. Nada termina de desaparecer y reaparecer, sino que pasa a existir en un estado fantasmal-zombie. No hay un momento catártico -librarse por fin del lastre del pasado- ni uno superador -encontrar, dar por fin con el fundamento que resista los embates de la duda-.

## **Persistencia**

La aporía puede operar en dos direcciones que desembocan en una vía cerrada: o la disolución que conduce a la nada misma o en cambio la proliferación que lleva a un laberinto lógico. En estos dos polos se percibe su carácter eterno: proliferación o disolución infinitas.<sup>48</sup> Ya en el diálogo inicial cuando Ramírez le pregunta a Larry: “-A usted lo mandó una agencia, ¿no es así?”, se produce un equívoco que irá creciendo a lo largo de la novela. La “agencia” a la que hace mención bien puede referirse al geriátrico, al comité de derechos humanos, a una agencia de inteligencia (aliada o espía) y la lista una vez más puede continuar. Ante los ojos del viejo todos son posibles agentes enviados a neutralizarlo o revisar sus pertenencias en busca de material

---

reconstrucción completa del edificio de lo real tras el proceso de puesta en duda y demolición, al respecto leemos al comienzo del texto “desde entonces he juzgado que era preciso acometer seriamente, una vez en mi vida, la empresa de deshacerme de todas las opiniones a que había dado crédito, y empezar de nuevo, desde los fundamentos, si quería establecer algo firme y constante en las ciencias” (*Meditaciones 119*). El truco en el caso de Descartes es que, aunque narrativamente se coloca el *cogito* al final de la búsqueda, el mismo antecede lógicamente a la empresa de demolición. En ese caso es posible lanzarse de forma heroica a la metódica destrucción de todo cuanto creemos y nos rodea, porque se está confiando en poseer la piedra basal que permitirá la completa reconstrucción del edificio de lo real con el plus de saber que la solidez de su cimiento es incuestionable.

<sup>48</sup> Al analizar el concepto de aporía en el campo de las investigaciones filosóficas Nicholas Rescher explica cómo el bloqueo del camino o la indagación pueden ocurrir producto de avanzar “step by step to an answer. But then that answer is undermined and rejected” o por arribar a una variedad de soluciones de las que no es posible elegir una “an inconsistent group of plausible contentions to which the only sensible choice is the abandonment of one of another of them.” (“Aporetic Method in Philosophy 284). En un caso hay demasiado poco, en el otro de sobra.

revelador. La “enfermera de virgo” es bajo la mirada del viejo simultáneamente una dulce mujer que le hace compañía y le lee pacientemente a la vez que también “-Es una ladrona, parece. Y ha estado espiando cosas de la gente” (69) y por eso el viejo ve en ella la figura de la heroína-traidora Edith Cavell.

El anciano percibe a cada transeúnte como una amenaza y teje una narración que mezcla su supuesto pasado de lucha política con el imaginario del cine de espías. Ramírez se niega a precisar las versiones sobre su propia historia -no explica que pasó con su familia asesinada, su rol en la resistencia sindical contra la dictadura, la naturaleza de sus notas. A la vez se empecina en construir historias y vivir vicariamente a través de un imaginado pasado de Larry -para citar tan solo un ejemplo se puede tomar el relato de Vietnam y la prostituta en el fumadero de opio (81)-. El personaje de Larry por otro lado está obsesionado con dilucidar más allá de toda especulación quién es o fue este Ramírez.

La indecibilidad de dicho problema termina por ser la trampa/laberinto en la que cae preso Larry, quien se empeña en vano en dar una explicación plausible al enigma que presenta el pasado de este viejo. Respecto a la duda sobre quién es, las explicaciones son múltiples: Ramírez puede ser simplemente un viejo amnésico y delirante, una amenaza para el estado (56), un ex preso político y exiliado bajo el amparo de un hermano millonario y los organismos de derechos humanos (86), un estafador acusado de desfalco (87), un ideólogo de la resistencia contra la represión (125), un abogado sindical defensor de los trabajadores, pero a la vez un doble agente, un traidor o delator.

Al descubrir las notas de Ramírez, Larry desea fervientemente encontrarse con un texto de resistencia. El joven ya planea realizar una tarea que lo devuelva a los círculos académicos a la vez que lo reencuentre con su ideal delirante de compromiso social y cercanía con los trabajadores. Frente a todas las versiones sobre la naturaleza de Ramírez, las notas descifradas por Larry le dan un estatus de héroe que “Le hizo frente a una entera maquinaria represiva” (154). Es el mismo viejo el que se muestra incrédulo respecto al método con el que el joven descifra las notas y hasta le advierte sobre la naturaleza de su contenido: “Es posible que yo no haya sido muy veraz” (196). Pero es el mismo Larry quien al final percibe que los textos cifrados del viejo no dicen solo lo que él deseaba encontrar en ellos. En el último diálogo entre ambos Larry dice: “-Me da asco, ya se lo dije. No debería tratarlo más. ...Pero he estado trabajando en sus notas y ahora sé algo más acerca suyo. Esas mismas acusaciones ya las hizo antes. Pero a otro “(254). Luego continua: “-El otro día estaba ordenando una sección de sus notas... Esta vez no hablaba de socialismo y demás... Me sorprendió que para introducir sus propios pensamientos hubiese utilizado un párrafo completo de la novela” (255). Lo que encuentra en esas líneas es una carta al hijo, así nuevamente el texto se escapa de la lectura que le quiere sobreimprimir Larry y vuelve a proliferar en una multiplicidad indecible: texto de resistencia política, confesiones familiares, delirios de un enfermo.

Es cuestionable que, como sostiene Genevieve Fabry, “Larry nos da una verdadera clase de interpretación” (110). La novela no provee ningún fondo que nos permita decidir si la lectura de Larry es acertada. Por lo que a nosotros respecta el joven podría estar leyendo cualquier cosa y haber fallado a la hora de descubrir el código, o

el mismo código puede haber sido desde el comienzo una trampa, una confusión, una traición y un sinsentido. Sobre este punto son muy relevantes las observaciones de Lucille Kerr en su artículo “Reading Between the Lies”, ella hace hincapié en que Larry puede muy bien haber tergiversado el sentido de las notas (619). El texto por lo tanto se conserva en un fondo de incertidumbre e indecibilidad, Alejandro Herrero-Olaizola vuelve a enfatizar sobre la posibilidad de que Larry -intencionalmente o no- lea mal las notas (492). Por si fuera poco, al nivel del lector, tampoco es posible dilucidar la veracidad del testimonio de la enfermera que hace que el estudio de los papeles le sea negado a Larry. Si bien la pelea entre ambos existió, el mismo Ramírez advirtió en reiteradas ocasiones sobre la naturaleza doble de la “enfermera de virgo” -dulce acompañante, a espía o mujer del hampa-. Como regalo final la *maldición* salta desde el plano de los personajes para transmitir el mismo principio de equívoco e indecibilidad al lector de la novela (Kerr 622).

En su último diálogo Larry afirma que Ramírez “ahora no tiene ninguna influencia sobre mí” (238). Esto llevó a varios críticos siguiendo las propias palabras de Puig en una entrevista con Nora Catelli, a proponer la posibilidad de un final feliz, emancipatorio. En la entrevista con Catelli titulada “Una narrativa de lo melifluo”, Puig responde afirmativamente a la pregunta respecto de si el final de *Maldición* puede ser leído como una redención porque “Larry se salvó en la realidad”. Esta respuesta hace referencia al muchacho con el que Puig se entrevistó y cuyas grabaciones uso para “dar voz” al personaje de Larry. Ricardo Piglia entiende que lo importante no es ese supuesto testimonio que Puig graba y organiza sino como él enfrenta esas voces con sus personajes de ficción. Al respecto afirmó: “Puig comienza a usar el grabador y la

transcripción de una voz y una historia verdadera a la que somete a un complejo proceso de ficcionalización (...) Son personajes y vidas reales a las que Puig contrapone una voz ficcional que dialoga y las enfrenta”. Piglia concluye que “Puig ficcionaliza lo testimonial y borra sus huellas” (“Manuel Puig y la magia del relato” 116). Él identifica como la genialidad de Puig no está en tomar nota de lo que dice el Larry *verdadero* sino en crear la máquina de ficcionalización e indagación que es el personaje de Ramírez.

No existe ningún elemento textual en la novela que avale esta afirmación del “final feliz”, es más, el final de texto parecería indicar todo lo contrario. La carta de solicitud de empleo que Larry escribe a la Agencia de colocaciones, en nada se asemeja a una redención y lo muestra en un estado de enajenación y delirio similar al de Ramírez.<sup>49</sup> El muchacho no huye ni traiciona la memoria del sádico padre/anciano, sino que emula de forma farsesca sus pasos. Como señala Enrique Giordano: “Larry y el señor Ramírez atraviesan por todas las encrucijadas de la ambigüedad y el desconcierto, para llegar, por último, a la destrucción de ambos.” (92). El estado de Larry -su destino-, desde el comienzo, el bloqueo del proceso. Él ha quedado preso de la aporía y se muestra carente de recursos para proseguir, huir o inventarse una vida nueva. Si su vida se encontraba en un estado de *suspense*, a la espera de, ahora su camino se halla cerrado para siempre.

---

<sup>49</sup> Este problema -el enfrentamiento entre la declaración en la entrevista y lo que se lee en la novela- se percibe claramente en Geneviève Fabry, quien luego de argumentar respecto al fracaso generalizado del proyecto de los dos personajes, la imposibilidad de diálogo y el carácter enajenado de la carta final, concluye contradiciendo sus propios argumentos al afirmar que el final es un “happy ending” (187).

Aun luego de la muerte del viejo y de que le negaran el acceso a las notas, su supuesto proyecto salvador, Larry persiste en pedir un trabajo análogo al que en otra época y otro espacio desempeñó Ramírez (187). Lo último que leemos de él es una carta en la que le hace un guiño a un muerto por el que no sintió sino resentimiento y desprecio.<sup>50</sup> Su delirio es lo opuesto a la emancipación, el *niño* Larry no se emancipa y sigue hablándole a la figura de padre sádico que encontró en Ramírez. Su delirio termina en estado clínico y como escribe Deleuze: “cuando el delirio se torna estado clínico, las palabras ya no desembocan en nada, ya no se oye ni se ve nada a través de ellas, salvo una noche que ha perdido su historia, sus colores y sus cantos” (*Crítica y clínica* 10).

### **Manuel Puig: el aguafiestas**

Lezama Lima escribe respecto a la posibilidad de contacto y al instante en que “Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por un desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro.” (1209) En *Maldición* esa mano extendida toca algo inmundo, la podredumbre de todo eso que se mantiene intacto tras las ruinas. Es un recordatorio de prudencia, admonición/maldición, de que los sueños “new age” de transformación, los devenires, renaceres, reinenciones del yo y la comunidad no son tarea fácil o siquiera posible. En Puig hay que aguantarse el anticlímax, el final desolado: la resignación

---

<sup>50</sup> Larry se encuentra atrapado en un tiempo infernal que es un *estar por fuera del tiempo*. Benjamin escribe en relación con esta condena: "Empezar siempre de nuevo y por el principio es la idea regulativa del juego (y del trabajo asalariado) (...) la manecilla de los segundos como compañera del jugador" y más adelante "Satán ocupa el puesto del segundero mencionado" (*Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II* 152).

antimoderna de que tal vez tras lanzar nuestro mejor misil y luego de disiparse el humo del impacto, todos los monstruos sigan ahí: los rancios discursos sobre la familia, la sexualidad, la lucha armada, el machismo y el estado, todos siguen en pie.

Los lectores, aun los más agudos intentan ver una ganancia, un intercambio: él aprende a amar -el joven revolucionario Valentín- ella aprende sobre política -el travesti fabulador Molina- pero ahí está el chiste más potente de Puig. No se gana nada, no existe ese intercambio salvador, no hay redención para los personajes ni para el lector. No es posible ese recomenzar, el rearmado del yo, la emancipación. Como niños los personajes de Puig no se emancipan, ni del dinero, ni de sus escenas infantilizadas de intercambio sexual, ni de la lengua que los nombra y los define. Las novelas de Puig insisten en este punto y ahí está su potencia ética y política, en su negatividad. En el constante recordatorio antifestivo, antisuperador, antitransformador y anticonciliador.

Frente a la confianza en el futuro como superación-solución de todos los problemas, los imaginarios apocalípticos, colocan en ese horizonte futuro la catástrofe. En esto no debe verse tan solo lo opuesto al futuro como solución porque la catástrofe como señala Boris Groys, es y fue históricamente también un modo en que la imaginación pensó una salida al peso de la historia y el tiempo. La figura de la destrucción es también una figura de la salida de “la pesadilla de la historia”. Ambas, la promesa felicidad o de destrucción, son un fuera del tiempo y por lo tanto un horror a la historia. Leemos en Calinescu: “El camino Utópico involucra al hombre moderno en la aventura del futuro (...) Por una parte, el futuro es la única salida de la “pesadilla de la historia” (...) el futuro –el logro del cambio y la diferencia- se suprime en la

propia obtención de la perfección.” (74). Tanto si el futuro es percibido como salvación o condena, son formas de un “conservadurismo del futuro” (Groys 33).

Si se piensa en el cine catástrofe y en particular en las películas de Roland Emmerich como *The Day After Tomorrow*, al final está la escena de la creación de una nueva comunidad, mejor, más solidaria y que, aunque se presenta como tentativa sabemos/deseamos va a triunfar. En el espectador susurra la voz que afirma y confirma que la destrucción del viejo orden tuvo sentido, aprendimos, se aprendió. Lo que sea que haya que aprender: a ser mejores, a no contaminar el planeta, a ser buenos los unos con los otros o más tolerantes. En Puig la maldición viene por el contrario a decir que el monstruo -que somos nosotros, nuestras malas costumbres, nuestras leyes perversas- sobrevive los ataques y las catástrofes más feroces y que todo se mantiene en pie, pero desdoblado: zombie en su ridiculez idiota –el lastre del pasado, sus leyes ridículas- pero aún vigente y firme en su sujeción.

Es Ricardo Piglia, con esa claridad única que logra reducir en una línea un pensamiento que descose y cancela miles de páginas, quien afirma que Puig es Hollywood, pero sin final feliz. Piglia dice sobre Puig en *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*:

Él trabaja todos los estereotipos de la cultura de masas pero sin final feliz. El final feliz es una tradición de cierre. Es una gran construcción del cine de Hollywood, pero también de la narración popular (...) después del momento realista de aparición de la injusticia, cuando los malos triunfan sobre los buenos, en el final -como debe ser y no como es- los buenos son recompensados. (112)

Eso es lo que los lectores quieren más que nada, la recompensa para Larry, Toto, Gladys, para el joven revolucionario Valentín y el valiente -al final- Molina. Pero es eso exactamente lo que las novelas de Puig les niegan.

## Capítulo III. El margen inmóvil

### Encapsulamiento y control

#### El margen

Respecto a la configuración y crecimiento de Buenos Aires a finales del siglo XIX y principios del XX, Beatriz Sarlo escribe en el capítulo “Marginales: la construcción de un escenario” de su libro *Una modernidad periférica*:

Buenos Aires se ha convertido en una ciudad donde el margen es inmediatamente visible, donde, incluso el margen contamina al centro y a los barrios respetables. Este es un proceso que, comenzado en la última década del siglo XIX, se acelera y potencia los contactos entre universos sociales heterogéneos. (179)

Esta afirmación de Sarlo mantiene su validez un siglo más tarde a finales del siglo XX cuando las repetidas crisis económicas hacen crecer exponencialmente los asentamientos precarios y las villas en y alrededor de la ciudad de Buenos Aires.<sup>51</sup> Para finales de la década de 1990 la clase media vio en gran medida colapsados sus sueños de vacaciones en el exterior y consumo de artículos importados, los noventa y sus promesas fueron en más de un sentido una ilusión. Alejandra Laera escribe en su libro *Ficciones del dinero* que con el fin de los 90: “Se había terminado una de las grandes ficciones de la década: la paridad del 1 a 1 entre el peso argentino y el dólar” (45). La crisis económica extrema hace que la ciudad de Buenos Aires se desdoble

---

<sup>51</sup>Sobre este punto se puede consultar el estudio de Delfini y Picchetti “Desigualdad y pobreza en Argentina en los noventa.”

anacrónicamente en dos.<sup>52</sup> La tan mentada modernización convive con la creciente presencia de carros tirados a caballo y personas que tras perder su trabajo se dedican a la recolección y reventa de cartón y residuos:

También el paisaje urbano cambió por completo. Empezaron en la ciudad tareas informales de recolección: de residuos, desechos orgánicos, basura; aparecieron nuevos recolectores: hombres, mujeres, niños y familias enteras juntando restos del día para comer, para canjear, parar vender, y muchos de ellos se instalaron precariamente en asentamientos urbanos para estar más cerca de sus posibilidades de supervivencia. (Laera 45)

Ese otro mundo, la contracara del sueño menemista, ocupó cada vez más del espacio de la ciudad. El margen no solo era “inmediatamente visible”, sino que estaba entrelazado con todos los aspectos *desarrollados* que la ciudad pretendía para sí. La voluntad de muchas familias de clase media-alta y alta de abandonar la ciudad para mudarse a barrios cerrados en la provincia da cuenta de hasta qué punto la ciudad-centro y el margen eran inseparables. Para los ojos de esas familias no era posible ya tener una vida *central* –moderna, desarrollada- en el centro.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Alejandra Laera escribe sobre la década de 1990 y su impacto en la reconfiguración de la economía argentina: “en 1990 se inició, con los dos mandatos neoliberales de Carlos Menem, un proceso de intensa modernización que hizo visible, en los paisajes, los individuos y las formas de vida, tanto sus insospechados alcances como contradicciones y desigualdades sin retorno” (*Ficciones del dinero* 23).

<sup>53</sup> Para observar los cambios en la población y las complejas articulaciones entre la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el conurbano y la provincia de Buenos Aires en su totalidad, es fundamental observar los resultados del *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010 en la Ciudad de Buenos Aires* en comparación con el *Censo 2010 Provincia de Buenos Aires Resultados Definitivos por Partido*. Con los datos de los censos se puede ver el crecimiento y distribución de las villas y asentamientos precarios desde 1960 hasta el 2010. Las dificultades evidentes de censar el número exacto de familias residentes en las villas, hace

De cara a la crisis y a la relación dinámica de contaminación margen/centro, las narrativas de ficción -tanto en literatura, televisión o cine-, tenían el desafío único de pensar el momento presente, de producir como escribe Sarlo “una experiencia contemporánea” (*Una modernidad* 180) de dicha contaminación y complejidad. Sin embargo, la evidente relación fluida entre el margen y el centro fue negada y suplantada por el trazado de dos espacios estáticos y escindidos. La década de 1990 *falla* al pensar el margen, entendiendo el término en su doble acepción de falta y sentencia. Las posiciones canónicas desde las que se lo presenta respondieron con el mayor de los anacronismos: reflatando imaginarios sobre lo marginal compuestos por partes iguales de pudor, espanto y fascinación.

Para contar el margen se apeló a narraciones que priorizaron o bien la patologización del marginal –droga, noche, locura, desviación sexual-, o bien al mito del barrio perdido como espacio nostálgico de nobleza y bonhomía. Más allá de sus diferencias, ambas narrativas comparten una lógica común: son escenificaciones esencialistas del margen, los marginales y la clase media baja. Esta forma de construir y narrar el margen alterna entre la fascinación por el otro y sus enfermedades, propia del naturalismo argentino de finales del siglo XIX, con el moralismo didactista de la literatura de Boedo.<sup>54</sup> Con la pretensión inclusiva dar una voz al marginal y hacerlo

---

que los números oficiales sean una tímida aproximación al crecimiento real del número de familias viviendo en asentamientos precarios. Se pueden cotejar los datos oficiales de los censos con otros estudios como por ejemplo el exhaustivo *Relevamiento de asentamientos informales* del año 2013 realizado por la organización Techo.

<sup>54</sup> Respecto a la conexión entre ambas Oscar Blanco escribe en “Notas incipientes para un trabajo sobre Boedo”: “La literatura de Boedo continúa, pero con otros medios, la novelística médica positivista de nuestro medio, pero criticándola fuertemente al ampliar y amplificar el dato faltante en aquella: la miseria moral que focalizan los naturalistas argentinos es consecuencia y producto de la miseria material y la pobreza extrema.” (1) Esta afirmación de Blanco es interesante pero pasa por alto el hecho de que en su intención de dar una voz y poner

protagonista de las narraciones, se lo presenta atado a estrictas lecturas esencialistas que le quitan cualquier posibilidad de dinamismo. El lector de clase media obsesionado con la posibilidad -ilusoria- de poder ser/experimentarlo todo, le atribuye inversamente al marginal el lugar donde no puede ser nada más que lo que se fantasea sobre él. Esta es la cruel e injusta *venganza* que la clase media lanza sobre su sujeto de estudio favorito: el marginal.<sup>55</sup>

En su libro *Ficciones somáticas* del año 2000, Gabriela Nouzeilles reflexiona sobre la representación de los marginales a finales del siglo XIX y afirma:

La psiquiatría hegemonizó la definición de los nuevos monstruos urbanos. Como en otras ocasiones, la categorización patológica tuvo una función esencialmente punitiva y discriminatoria: al estigmatizar al sujeto diferente como loco o neurótico, la representación figurada

---

en primer plano el sufrimiento material de los personajes marginales, los textos de Boedo terminan haciendo lo mismo que critican en la novela naturalista de finales del siglo XIX. En este caso como en otros difiere el proyecto y las pretensiones explícitas del grupo Boedo, del resultado que se lee en los textos. Si se piensa en una novela como *Música sentimental* de Cambaceres comparándola con *Royal Circo* de Barletta, se ve que el segundo cambia la clase alta por la troupe circense y París por las provincias argentinas, pero en ambas opera la misma lógica fatalista, principio de inmovilidad y la sujeción de la acción y el destino de los personajes a una serie de máximas trascendentes que dominan al relato desde el comienzo. Sobre el naturalismo en la novela argentina es fundamental el aporte del libro de Alejandra Laera *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. En especial los capítulos “Diagnósticos: autores enfermizos y lectores paranoicos” y “Acerca del mal *gusto* en la literatura”.

<sup>55</sup> Giorgio Agamben en uno de sus textos más iluminadores y sintéticos, escribe:

“De aquí la confusión definitiva, en nuestro tiempo, de los oficios y las vocaciones, de las identidades profesionales y los roles sociales, todos ellos personificados por un figurante cuya arrogancia es inversamente proporcional a la provisionalidad e incertidumbre de su actuación. La idea de que cada uno pueda hacer o ser indistintamente cualquier cosa, la sospecha de que no sólo el médico que me examina podría ser mañana un videasta, sino que incluso el verdugo que me mata ya sea en realidad, como en *El proceso de Kafka*, un cantante, no son sino el reflejo de la conciencia de que todos simplemente están plegándose a esa flexibilidad que hoy es la primera cualidad que el mercado exige de cada uno. Nada nos hace tan pobres y tan poco libres como este extrañamiento de la impotencia.” (*Desnudez* 65)

capturaba y controlaba la fuerza perturbadora de esa presencia otra, separando de ese modo al Yo racional, nacional pero vulnerable, del grupo de desequilibrados. (46)

La idea desarrollada por Nouzeilles de los “monstruos urbanos” es clave para estudiar los imaginarios sobre el margen y los marginales que cien años más tarde siguen operando en las ficciones canónicas de la literatura, televisión y cine argentinos.<sup>56</sup>

El centro porteño, la calle Corrientes con sus teatros y librerías, el obelisco, el teatro Colón, la plaza Lavalle, todos espacios que fueron los lugares de tránsito y salida nocturna de la clase media de Buenos Aires, se convierten en lugares ocupados por las decenas de miles de jóvenes en situación de calle, muchos de ellos adictos a drogas pesadas como el pegamento o la pasta base. El espacio común que la clase media perdió debido al aumento del crimen, por ejemplo, la posibilidad de caminar libremente por la ciudad de noche, vuelve trasmutado en un sinfín de programas de TV que se dedican a recorrer y mostrar la noche, la villa, la bailante y la droga. Así como focas de espectáculo circense, los pungas, swingers, prostitutas, estafadores y drogadictos salen a representar cada noche tras el vidrio de la pantalla, su parte con sus gestos y lenguaje estereotipados. Del otro lado, el público sentado en familia y frente a la TV finge sorpresa y horror a la vez que se alivia al ver confirmados todos sus presupuestos sobre el mundo marginal. La restitución ficcional en la pantalla del espacio público perdido,

---

<sup>56</sup> Para un análisis de los discursos médico-higienistas en el siglo XIX argentino y sus consecuencias respecto a los modos de pensar la figura del inmigrante y el criminal, es clave junto al libro de Nouzeilles, el de Jorge Salesi *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina. (Buenos Aires: 1871-1914)*.

especialmente en las representaciones del crimen y la noche, opera como justificación de la renuncia a este. Ahí está constantemente disponible en la pantalla la razón que justifica el abandono de ciertas prácticas y la subsiguiente reclusión tras rejas, complejos sistemas de alarmas, o en *countries* y barrios privados.<sup>57</sup>

El conurbano bonaerense y la ciudad de noche, no son ya regiones reales sino el depositario de toda una serie de fantasías médico-psiquiátricas-sexuales. Como afirma Beatriz Sarlo: “Las orillas, el suburbio son espacios efectivamente existentes en la topografía real de la ciudad y al mismo tiempo solo pueden ingresar en la literatura cuando se los piensa como espacios culturales cuando se les impone una forma a partir de cualidades no solo estéticas, pero también ideológicas” (180). Los bosques de Palermo, por ejemplo, antiguo emblema de la reunión y paseo familiar, lugar de encuentro para enamorados y jóvenes escolares de la ciudad de Buenos Aires, se convierten a la noche en epicentro de prostitución y la droga. Ese traspaso, de día lugar de encuentro familiar y a la noche mundo del travestismo y la prostitución, en vez de ser pensado en su compleja contaminación y flujo fue presentado bajo el binomio de hierro *día y noche*, obviando el hecho de que se trataba del mismo espacio físico. Así el Palermo, marginal y nocturno aparecía en las pantallas de TV como fantasía exótica de lo otro, habitando un tiempo y un espacio independiente y cerrado.

Nunca como a finales de 1990 y comienzos del 2000, se desarrolló tan completa y obsesivamente toda una teoría pseudo sociológica -zoológica- de la noche y sus

---

<sup>57</sup> El problema latente es que eso que la pantalla intenta restituir es siempre insuficiente. Para pensar este problema es productiva la afirmación de Adorno y Horkheimer en el “Excursus I” de su *Dialéctica de la ilustración*: “La historia de la civilización es la historia de la introyección del sacrificio. En otras palabras: la historia de la renuncia. Cada uno de los que renuncian da de su vida más de lo que le es restituido, más que la vida que él defiende” (107).

habitantes. Por horas y horas la TV estaba ocupada por esos supuestos habitantes de la noche tanto en programas de *realidad* como en los noticieros y *shows* de ficción.<sup>58</sup> Esos mismos espacios recorridos día a día por todos, Constitución, Plaza Once, Retiro, el centro de la ciudad, cobraban en los programas una forma misteriosa por partes iguales morbo, horror y fascinación médica. La imposibilidad de la experiencia y reflexión sobre los marginales hace que su presentación sea *for export*, en el sentido que los espectadores se vuelven turistas que vicariamente participan de ese espacio que perdieron en la realidad debido a la precarización, la inseguridad y el crimen.

El público espectador tiene la actitud de pudor fascinado del voyeur que todo lo quiere mirar, pero al resguardo de la profilaxis del vidrio. En la obsesión por mostrar el margen y los marginales, sus costumbres, modos de hablar, rituales, se opta por una mirada zoologizante que al modo sarmientino narra por *tipos* donde “las analogías y las equivalencias proliferan” (Piglia “Notas sobre *Facundo*” 17). Así en vez del gaucho malo, el cantor, el baqueano y el rastreador (Sarmiento 53); aparecen los chorros villeros, los travestis, los cartoneros y la lista se extiende hacia otros tipos de margen - swingers, clubes sadomaso y prostitución-. La comparación con Sarmiento no es del todo justa porque los finales 1990 y los 2000 no muestran ni por asomo la agudeza y la curiosidad por el contacto que refleja la prosa de Sarmiento. Es más precisamente una combinación del furor por clasificar de Sarmiento con el pudor higienista de Miguel

---

<sup>58</sup> Esta tendencia se percibe en la popularidad de programas como *Cámara testigo*, *Documentos América*, *Policías en acción* o *Calles salvajes*, así como también de otros que intentaron mostrar un grado mayor de sensibilidad frente al otro, como *Ser urbano* con Gastón Pauls. Este último sumaba a la pasión voyeurística, de los shows más amarillistas, la culpa de la clase media bienpensante frente al marginal.

Cané.<sup>59</sup>

Los marginales, sin mucha precisión y vueltos todos equivalentes son los protagonistas centrales de la pantalla chica, donde rotan posiciones como actos de un show interminable.<sup>60</sup> Pero esas cárceles y esos boliches bailables aparecen siempre escindidos bajo un halo de misterio como lo hizo la selva misionera en Horacio Quiroga o los talleres de impresión en Elías Castelnuovo. La tarea de esas narraciones es la de atribuir a los marginales siempre otro espacio, otra lengua, otros hábitos que en nada se parecen a los del espectador que ocupa confortablemente el lugar de un “nosotros” frente al espectáculo del otro animalizado. No hay por lo tanto traducción posible entre los espacios, los gestos y las lenguas. El margen se presenta como una mónada cerrada sin aberturas de comunicación, el espacio y sus habitantes son sometidos al formalismo del sentido perfecto y acabado. No se puede nunca acceder a ese margen cruzando una línea o recorriendo los bordes de la ciudad, esto se debe, siguiendo la reflexión de Deleuze, a que “Lo esencial de la mónada es que tiene un fondo sombrío: de él extrae

---

<sup>59</sup> Son muchos los espacios que Miguel Cané dedica en sus textos de *En viaje* a describir minuciosamente las consecuencias de las enfermedades que afligen a los pobres, así como no se priva en ningún momento de dar sus propias teorías y explicaciones para las mismas. A modo de ejemplo se pueden leer estas líneas describiendo las miserias que sufren las clases bajas de Bogotá, Colombia: “Es la espantosa elefantiasis de los griegos, cuya marcha fatal nada detiene; la lepra temida, que aísla al hombre de la sociedad, lo convierte en un espectáculo de horror aun para los suyos y pesa sobre ciertas familias como una maldición bíblica. Los estados de Boyacá y Santander son los más azotados, pero el mal, favorecido por la ausencia absoluta de limpieza en el indio, comienza a propagarse en la sabana.” (186)

<sup>60</sup> En más de un sentido fue *Zoo* de Juan Castro un programa pionero para este tipo de televisión. Es interesante pensar como al inicio de los 90, este modo de hacer televisión no aparecía en los canales de aire líderes, Telefe y Canal Trece, sino principalmente en América TV, ex Canal 2. Debido a la gran popularidad del formato de “investigación” con cámara en mano del conurbano bonaerense, este ocupó un espacio cada vez mayor en los noticieros tradicionales de los canales líderes. La lógica y ritmo de las “investigaciones” llevadas a cabo por periodistas como Rolando Graña, Facundo Pastor o Martín Ciccioli terminaron por convertirse en la forma dominante de contar el crimen, la noche y la marginalidad.

todo, nada procede de fuera ni va hacia afuera” (*El pliegue* 40).

## **El barrio**

El primer programa de ficción que a finales de los noventa se abocó a la tarea de reflotar el espacio del barrio como paraíso perdido, fue *Gasoleros*. Emitido entre 1998-1999, narra las desvenuras de la familia Panigasi, clase media baja, que con honra y humildad resiste el hundimiento económico. El protagonista es Héctor Panigasi, padre de familia y ex colectivero devenido en mecánico. Héctor es por momentos tartamudo y de una simple sabiduría que expresa a través de enigmáticas máximas de orden existencial. El programa en su totalidad parece desde sus diálogos, escenografía y vestuario, la puesta en escena de una novela de Leónidas Barletta o un cuento de Roberto Mariani. Con un anacronismo sorprendente, esa confluencia única que señala Laera, de la ciudad ganada y modernísima de los 90 junto con las consecuencias concretas de la crisis, es borrada en *Gasoleros* y reemplazada por una Buenos Aires que atrasa 70 años. *Gasoleros* sienta las bases para una serie de programas de gran audiencia como *Campeones de la vida* que se emitió entre 1999 y 2001 y *El sodero de mi vida* en 2001-2002.<sup>61</sup> Los tres programas fueron una producción de *Polka*, productora que domina los contenidos televisivos de ficción de la época.

En el caso de *Campeones* no se trata de un ex colectivero ahora mecánico, sino de Guido Guevara un boxeador ya entrado en años, y nuevamente medio tartamudo,

---

<sup>61</sup> En la serie de ficciones de TV iniciada por *Gasoleros*, a la vez que se respetan los típicos roles y dinámicas familiares, los mismos son cuestionados parcialmente. Panigasi, el protagonista, se separa de la típica figura del padre tiránico italo-argentino posesivo, pero de buen corazón para construir una figura de padre más compleja y vulnerable. Esta diferencia se percibe si se lo compara con programas clásicos como *Los Campanelli* o *Los Benvenuto*.

que intenta recuperar su gloria y conquistar a Clara una maestra de escuela primaria. Siguiendo la misma línea, Alberto en *El sodero*, es un noble sodero de profesión que continúa con el negocio fundado por su padre. A punto de perder su negocio familiar Alberto decide asociarse con un empresario, Hipólito, sin saber que su plan es apoderarse de su fábrica de soda, demolerla y levantar un moderno edificio. El noble sodero Alberto se enamora de la hija del inescrupuloso Hipólito y lucha con las armas de la simpleza y la humildad por preservar su sodería.

En los tres programas, el taller mecánico, el club de barrio donde entrenan los boxeadores y la sodería aparecen como espacios anacrónicos que sirven como vehículo para desplegar todo un imaginario sobre la pobreza noble, la humildad, la carencia y la resistencia a los ataques de la modernidad. Lo irónico es que esa modernidad ya había venido hace décadas y en el momento de emisión de los programas estaba estallando en mil pedazos.

Estos son los imaginarios que con más fuerza construyen un sentido acabado para narrar el margen en las décadas de 1990 y 2000: patologización o carencia. Ambos se emparentan en su esencialismo estático, o bien la criminalización y obsesión médica por el otro como “monstruo urbano” o la representación del barrio como estandarte de los valores perdidos. El problema, especialmente para la crítica académica y los suplementos y revistas culturales, es que, al relegar las ficciones de TV y programas periodísticos a un segundo plano, otorgan un peso desproporcionado a ciertas ficciones literarias de circulación limitada al circuito académico. Tal vez suene a obviedad, pero vale la pena recordar que ficciones literarias como las de César Aira, Sergio Bizzio, Rodolfo Fogwill o Sergio Chejfec, para nombrar algunos de los escritores más

relevantes para pensar las décadas de 1990 y 2000, operan en acotados circuitos de lectura, del mismo modo que décadas atrás había ocurrido con Lamborghini.<sup>62</sup>

### **Fichando bestias: narrar a distancia**

El espectador de clase media porteña de los 90, sentado a la cabecera de la mesa familiar devorando horas y horas de margen encapsulado a través de la TV, tiene su arquetipo en el doctor Marcelo Hardoy, narrador y protagonista del cuento de 1951 “Las puertas del cielo” de Julio Cortazar. Hardoy, es un abogado culto y con fantasías de etnógrafo que va a los bailes junto a sus *amigos* de clase baja, Mauro, comerciante, y Celina, bailarina retirada. Este narrador, mezcla de voyeur y vampiro, goza cada noche con “presenciar su existencia de la que ellos mismos no sabían nada” y se alimenta “por reflejo de su sangre” (110). Sobre sus salidas él afirma: “Íbamos juntos a los bailes, y yo los miraba vivir” (111). Hardoy toma nota metódicamente de las costumbres de Mauro y Celina para poder “medirlos” (113) y llenar lo que él llama “las fichas” donde compila los detalles de “los monstruos”. Para Mauro y Celina existir es una “necesidad orgánica” (117), en cambio Marcelo Hardoy no puede según sus palabras existir plenamente. Su placer está en ver las vidas de los monstruos a una distancia que paradójicamente se acentúa mientras más cerca está de ellos. Su cercanía es funcional al deseo de ver agigantada la radical diferencia que hay entre él y sus *especímenes*.

El primer crítico y quien con mayor claridad estudio las consecuencias éticas

---

<sup>62</sup> Este problema/omisión vuelve a aparecer en *Ficciones del dinero* de Laera a la hora de pensar los 90 y 2000, sus ejemplos vuelven a ser ficciones de distribución y consumo muy reducido al ámbito académico como es el caso de Sergio Chejfec y un poco menos con Alan Pauls.

del narrador que construye “Las puertas del cielo” fue Ricardo Piglia. El cuento de Cortazar tuvo una adaptación a historieta llevada a cabo por Norberto Buscaglia y Carlos Nine para la revista *Fierro*. Esta versión luego formó parte del libro *La argentina en pedazos* que Piglia y diversos dibujantes publicaron con varios de los más importantes textos de la literatura argentina del siglo XIX y XX en formato de pequeñas historietas. El título del prólogo a la historieta de “Las puertas del cielo” se llama “Cortazar y los monstruos” y allí Piglia con su acostumbrada precisión, identifica la figura del narrador cortazariano. Piglia piensa que se puede a partir del personaje de Hardoy definir un binomio que constituye uno de los núcleos duros de los textos de Cortazar, la separación entre por un lado el que narra, que tiene el saber pero no puede vivir y por el otro el que es narrado, que no sabe pero bestialmente vive:

Las relaciones entre el observador refinado que colecciona experiencias (se llame Hardoy, Bruno, Oliveira o Medrano) y los personajes (como Celina, el Johnny de “El perseguidor”, la Maga, o Atilio Presutti de *Los premios*) encarnan el mundo elemental y un poco monstruoso de la pasión y los sentimientos es uno de los núcleos básicos de la literatura de Cortazar. (Piglia 42)

Este narrador, mitad vampiro mitad frenólogo, es fundamental para entender muchos otros textos de Cortazar. La primera objeción que se podría hacer frente a este punto es que Marcelo Hardoy en “Las puertas del cielo” está construido intencionalmente racista, misógino y clasista. El problema es que estos elementos que operan hiperbólicamente en Marcelo Hardoy, también están presentes a lo largo de *Rayuela* en especial en las observaciones de Horacio Oliveira en su mirada de la Maga.

Lo mismo ocurre en la descripción de las familias de clase media o media baja en *Los premios*, que como bien afirma Piglia: “es una gran alegoría donde el barco/Argentina enfrenta a la clase de los exquisitos (Medrano, Raúl, Paula) se opone a la clase de los mersas (Presutti, Nora, Lucio)” (41).

En Cortazar está siempre operando la división de hierro entre pensar/sentir, y de allí entre experimentar la vida y narrarla. Los monstruos no pueden narrar y mucho menos narrarse, así es que en *Rayuela* Horacio narra todo. Él le explica a la Maga el mundo y más importante le explica a la Maga quien es ella misma. Basta rastrear los diálogos de *Rayuela* para ver como el narrador acota tras cada intervención de la Maga que ella habló “agachando la cabeza con el aire del que presiente que va a decir una burrada” (145) y que “era insensato querer explicarle algo” (150). La Maga lo único que hace es “encogerse de hombros” como una “pobrecita” (219):

Todo el mundo aceptaba en seguida a la Maga como una presencia inevitable y natural, aunque se irritaban por tener que explicarle casi todo lo que se estaba hablando, o porque ella hacia volar un cuarto quilo de papás fritas por el aire simplemente porque era incapaz de manejar un tenedor. (147)

Tal vez el ejemplo más relevante respecto a la misoginia de Cortazar en *Rayuela* sea la respuesta de Horacio ante el relato de la Maga del abuso físico que sufrió de chica por parte de su padre “que estaba demasiado ocupado pegándome con el cinturón” y nada supo del negro que violó a la Maga en el conventillo (193). Tras la descripción de la violación Horacio, se burla de la Maga y desestima su relato. En estas páginas, se mezcla clasismo, racismo -al describir las facciones del negro (192)- y

misoginia. Horacio y Etienne se burlan de la violación diciendo: “-El negro fue un valiente che” y “Oh, la Maga merecía ampliamente ese homenaje-dijo Etienne. Lo único curioso, como siempre, es el divorcio diabólico entre las formas y los contenidos. En todo lo que contaste el mecanismo es casi exactamente el mismo que entre dos enamorados, aparte de la menor resistencia y probablemente la menor agresividad” (194).

### ***Boca de lobo: el lugar del voyeur***

La apuesta ética de *Boca de lobo*, novela que Sergio Chejfec publica en 2009, es la de exponer y extremar las consecuencias lógicas de contar desde un narrador – fichador, voyeur- al modo del doctor Marcelo Hardoy de “Las puertas del cielo”. Es en su impulso ético que la novela tiene su impronta lamborghiniiana: no luchar o argumentar en contra, sino tomar esa misma materia a la que se enfrenta y potenciarla hasta los límites, hasta que cause indigestión. Prueba de esto es que *Boca de lobo* es un texto imposible de ser escolarizado, mientras que el cuento de Cortazar así como todo *Bestiario* es de lectura obligatoria en las escuelas argentinas.

En *Boca de lobo*, el narrador, del que tenemos muy poca información, es ya un hombre adulto alejado de cualquier actividad productiva. Su único pasatiempo es el de teorizar sobre Delia, una trabajadora fabril, y a partir de ella construir una serie de teorías sobre la identidad obrera y las leyes que rigen el espacio de la fábrica. Ante su escrutinio, el valor e identidad de Delia emanan por completo de su naturaleza obrera: “Descubrir que era obrera, aunque me sorprendiera, fue decisivo para enamorarme de ella” (12). Los paseos y encuentros sexuales con la joven obrera constituyen para el narrador un goce secundario, ya que la principal fuente de placer es el despliegue

constante de la pasión etnográfica con la que toma nota mental de cada gesto y comportamiento de ella.

No es que, en el caso de la novela, el narrador y protagonista no quiera intervenir sobre el cuerpo de la obrerita Delia, sino que lo que ocurre es que él se da cuenta que cuando lo hace –al embarazarla-, su goce disminuye. En el texto de Chejfec el goce máximo del protagonista está en observar y teorizar sobre la “niña obrera”. A la manera del pequeño marinerito de “La ficción” de Roberto Mariani el narrador de *Boca de lobo* percibe a Delia, la fábrica y sus habitantes, como parte de una representación teatral.

La novela está construida al modo de un informe etnográfico-zoológico del comportamiento de Delia y sus pares obreros en la fábrica. Lo interesante es que el narrador nunca puede ingresar efectivamente a la fábrica por lo tanto esta se muestra como espacio fantástico y exótico. El narrador se acerca todos los días al perímetro de la fábrica y observa detrás de una reja las peculiares costumbres de la tribu-manada obrera:

Me ocurría estar a varios metros de ellos, del otro lado de la verja –hoy ese alambre tejido se ha convertido en una firme y sólida reja- (...) De a poco poblaba la esquina, gente que, como sucedía conmigo, se quedaba mirando la tribu imprecisa y sus suaves y controlados movimientos. (32)

El resto de los que se colocan a observar la tribu son un grupo de prestamistas que vigilan a los obreros-deudores. El narrador luego descubrirá que los prestamistas son ex obreros que han mutado de naturaleza y ahora ocupan un lugar exterior al mundo

de la fábrica. La inclinación etnográfica del narrador crece hasta ocupar por completo sus pensamientos. Él afirma: “Era tan grande mi inclinación que parecía un hurgador” (122). En su acción constante de hurgar, teje una serie de teorías sobre la naturaleza obrera y los distintos lugares-funciones al interior de la fábrica, así la tribu obrera se divide según la edad y experiencia en “obreros infantiles, grandes y mayores”.

La estrategia narrativa de Chejfec, se encuentra íntimamente conectada a la de Lamborghini. Si la literatura de Boedo se nutría en su naturalismo de presupuestos sociológicos para narrar las injusticias de la vida obrera, el recurso de Lamborghini será el de generar una serie de pseudo teorías sociológicas delirantes y llevarlas al paroxismo. Lo extraordinario de *Boca de lobo* es que el narrador en un momento del texto enuncia la acción de lo que está ocurriendo bajo las pautas de lo que sería una novela “realista” a la manera de Boedo:

Voy a dar un ejemplo. Se trata de un hombre y una mujer. Ella está en edad de asistir al colegio, pero trabaja en una fábrica. Él es bastante mayor, desde este punto de vista podría ser el padre, aunque por varios otros motivos no podría serlo nunca. El hombre tiene los típicos rasgos de los personajes de novela, edad indefinida y todo lo demás: el carácter es una sola imprecisión, como también, digamos, su voz —en el amplio sentido de la palabra- o procedencia. Seres insignificantes, y limitados por una complicada serie de circunstancias, ambos se enamoran. (170)

Contado así el texto se transmuta en un producto de la lógica de Boedo y pasa a convertirse en una novela de Barletta o un cuento de Mariani, con la joven esperando en una esquina con la criatura en brazos y hambrienta. El cambio está en que en Chejfec

se obturan dos elementos. Por un lado, la pasión etnográfica de documentar la “tribu obrera” no responde a ningún fin superior. No está ahí como testimonio sino solo como goce del voyeur. A la vez, el pacto por el cual el lector se equipara a la víctima o al testigo, no opera y lo que se le demanda el lector es aguantar el peso real de la posición de voyeur de clase media que disfruta a la distancia documentando a sus marginales hechos a la medida de sus miedos y fantasías.

### ***Pizza, birra, faso: una de monstruos***

Películas del denominado “nuevo cine argentino” como *Pizza, birra, faso* y *Bolivia*, del director Adrián Caetano intentaron contar el verdadero margen en oposición a la mirada nostálgica sobre la clase media baja y la pobreza noble de programas de TV como *Gasoleros*, *Campeones* o *El sodero*. Lo que ocurrió fue que estos filmes terminaron por trocar la mirada nostálgica esencialista y anacrónica del barrio y sus tiernos personajes por otras narrativas igualmente esencialistas de lo marginal. En ambos casos se mantiene la separación margen/centro y no se logra pensar los contactos diarios entre ambos espacios. El despliegue de toda esta serie de imaginarios, ya sean los positivos de *Gasoleros* o los sórdidos de *Pizza Birra, faso* y *Bolivia*, son modos de borrar la contingencia histórica y reemplazarla por esencias y destinos.

En 1998, Bruno Stagnaro y Adrián Caetano escriben y dirigen *Pizza, birra, faso*. La película cuenta las desventuras de unos jóvenes ladrones que viven en una casa tomada y se dedican en sociedad con un taxista a robar a los pasajeros. La mayoría de los actores que participaron del proyecto no tenían experiencia previa. Esto fue publicitado siguiendo la lógica de que un cine sin actores profesionales y no

reconocibles para el público, presentaría de modo más verosímil la realidad del día a día de este grupo de marginales. El éxito nacional e internacional del filme, que ganó el primer premio en el festival suizo Fribourg y en el festival francés para cine latinoamericano de Toulouse, impulsó la producción de filmes de tono similar en los siguientes años.<sup>63</sup> Mientras que Stagnaro continuó principalmente escribiendo para TV, Adrián Caetano dirigió luego de *Pizza, birra, faso* una decena de películas todas ellas retratando distintos aspectos de la vida marginal en la ciudad y el conurbano bonaerense.<sup>64</sup> Su último trabajo para TV es la serie *El marginal* que se regodea en mostrar todos los lugares comunes del mundo carcelario y cumple pornográficamente con todas las fantasías voyeurísticas del espectador de clase media.

Desde la prensa de cine, *Pizza, birra, faso* se presentó como una renovación cinematográfica de los modos de hacer hablar a los marginales. Este filme junto con otros filmes de mediados de la década de 1990 llevó a que la crítica, en especial Gustavo Noriega y la revista *El amante*, utilizara el término “nuevo cine argentino” para referirse a estas películas producidas en general con bajo presupuesto y de manera independiente.<sup>65</sup> Este término es problemático porque engloba películas de directores,

---

<sup>63</sup> El concepto de “nuevo cine argentino” goza de popularidad también en el ámbito académico internacional con libros y conferencias dedicadas exclusivamente al tema. Por ejemplo, se puede ver el caso del congreso del 2013 en la Universität Siegen de Alemania. Entre la gran cantidad de libros publicados en el exterior sobre el tema se pueden consultar *Nuevo cine argentino* de Jens Andermann y *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* de Joanna Page. Algunos de libros sobre el tema publicados por críticos argentinos que se pueden consultar son el de María Claudia André y Viviana Rangil *El cine argentino hoy: entre arte y política* y el de Agustín Campero *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*.

<sup>64</sup> Al año siguiente de estrenada *Pizza, birra, faso*, Stagnaro escribió en 1999 la popular miniserie *Okupas* sobre la realidad de un grupo de personas que viven en casas tomadas.

<sup>65</sup> La revista de cine *El amante* fue fundada en 1991 por Gustavo Noriega, Eduardo Antín y Flavia de la Fuente. La escisión por parte de la prensa y la crítica argentina entre cine y televisión impidió pensar hasta el fondo muchos problemas como por ejemplo es este caso la

como Martín Rejtman, que ya venían filmando desde mediados de 1980 y cuyo lenguaje y temática nada tiene que ver con los proyectos de Adrián Caetano o Pablo Trapero -otro director que produjo una serie de películas sobre distintos espacios marginales en Buenos Aires-.

El lugar común de las reflexiones críticas sobre *Pizza, birra, faso* se resume en la idea que expresa Alberto Chamorro en su disertación titulada *Argentina: el espacio urbano y la narrativa fílmica de los últimos años*: “En este largometraje de 1998, protagonizado por actores no profesionales, Bruno Stagnaro y Adrián Caetano muestran las imágenes una ciudad y sus habitantes que muchos desconocen y otros prefieren ignorar” (37). El problema es que parte de la crítica periodística y académica analiza las películas ignorando la producción televisiva tanto de ficción como los noticieros y programas de *TV realidad* que no hacen sino mostrar las 24 horas esa ciudad y esos habitantes ignorados. Lo que hacen filmes como *Pizza, birra, faso* es, en el plano de la ficción, repetir lo que ya los noticieros y programas de investigación periodística comenzaron a hacer a principio de la década de 1990. La obsesión por mostrar todas las facetas del crimen, la desviación y la marginalidad en la ciudad era algo que a toda hora los noticieros desplegaban en la televisión. Es más, son esos noticieros que comienzan a poner en práctica una cámara vertiginosa e improvisada que interpela y *hace hablar* a los marginales. La supuesta innovación de la película, con uso de “actores no profesionales”, no fue una innovación de lenguaje que pudiera sorprender a los espectadores, sino que ofrecía exactamente lo que estos querían y

---

escenificación del margen y lo marginal en los 90 y los 2000. Argentina hasta el día de hoy mantiene una separación que atrasa entre en binomio cine/TV como universos separados.

estaban acostumbrados a ver.

*Pizza, birra, faso* hace foco en dos miembros de un grupo de jóvenes marginales. Por un lado, está el Cordobés un silencioso joven del interior que intenta con los robos conseguir dinero para ayudar a Sandra, su novia embarazada. El otro es Pablo, que pese a su apariencia dura es también un joven leal y de buen corazón. Su vulnerabilidad que se refuerza con los repetidos episodios de asma que sufre y para los que sistemáticamente no recibirá la atención médica correspondiente. La dupla de amigos marginales se asocia a un inescrupuloso taxista, que ocupa groseramente la posición del “malo”, ya que roba como se encarga de enfatizar la película, sin tener necesidad de hacerlo. El taxista ocupa frente a los jóvenes marginales el lugar de patrón como síntesis de figura injusta y opresiva. El plan de Pablo y el Cordobés es vengarse del taxista, robarle todo para luego realizar un último atraco a una discoteca y huir en barco a Uruguay. Por supuesto, todo falla y son perseguidos por la policía hasta el puerto. El Cordobés herido de bala logra entregarle parte del botín a Sandra que sube al barco mientras vemos a la policía aprehender a su novio quien se encuentra al borde de la muerte.

En las distintas escenas de los robos el taxista/patrón los explota, intenta engañarlos y se queda con una tajada desproporcionada de los robos. Las escenas de los atracos en el taxi ponen de manifiesto la yuxtaposición forzada entre dos modos de pensar y leer la marginalidad. Por un lado, el Cordobés, Pablo y sus amigos se dedican a las prácticas tan mentadas y esperadas del mundo marginal: el deambular nocturno, el abuso de drogas y la falta de todo código moral -le roban la propina a un artista callejero discapacitado-. Simultáneamente el filme insiste con explicar el porqué de la

vida delictiva, la precariedad y la carencia que llevan a Pablo y al Cordobés a robar. No se trata de escenificar la complejidad y fluidez de la vida de estos jóvenes, tanto el imaginario del margen nocturno, como las escenas de Pablo juntando el dinero robado para que Sandra compre pañales para su futuro bebe, se ven venir telegráficamente desde un espacio exterior al filme. Ambas son formas de encapsular la reflexión sobre lo marginal y el crimen, sin pensar en serio el neoliberalismo de los 90 en tanto culminación de décadas de empobrecimiento institucional y económico.

En la película los actores “no profesionales” actúan su representación aparatosa de la marginalidad y acompañan cada gesto con el supuesto lenguaje de la calle. Los personajes aparecen colocados siempre en los lugares y situaciones esperadas: el centro porteño de noche, la plaza, hasta el robo en el taxi en pleno centro aparece como viñeta separada de todo lo que ocurre alrededor. No está problematizado y poco se aprovecha el contraste entre la prometida ciudad hipermoderna y cosmopolita del menemismo con los contingentes de personas que habitando la ciudad no participan ni por asomo de esa promesa de bienestar. Los excluidos y el margen en *Pizza, birra, faso* son una radiografía del borde como algo separado, lógica y espacialmente. Ahí radica el aspecto más viejo del supuesto *nuevo cine argentino* de Adrián Caetano.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Caetano continúa a lo largo de su carrera insistiendo en el mismo lenguaje, no solo no se aleja de los elementos que construyeron *Pizza, birra*, sino que lo refuerza en películas como *Bolivia*. El personaje marginal de esta película, sometido en la cocina de un bar de mala muerte y padeciendo el maltrato del jefe y los taxistas borrachines es un bálsamo contra la reflexión. No necesitamos continuar viendo la película para saber exactamente el final: el joven inocente y buen pobre terminará asesinado a manos del monstruoso taxista xenófobo. La película intenta dar cuenta del problema de la inmigración y la explotación, pero se presenta como un cuento anacrónico y estático. Con la decisión de filmar en super 16 el blanco y negro del filme transforma al barrio de Villa Crespo en un espacio del pasado cosa que es problemática porque el trabajo esclavo y la explotación de los inmigrantes primariamente paraguayos, peruanos y bolivianos existe en un ahora y a la vez que la ciudad cosmopolita y ultra moderna de los 90 y los 2000.

Lo que es una contradicción flagrante, la yuxtaposición constante, entre la victimización de los “chorros” y su demonización, no es algo que lleve a cuestionar nada, sino que al revés se amolda perfectamente a los deseos de los espectadores de ver reconfirmadas su visión de lo marginal. En ese sentido el lenguaje de *Pizza, birra, faso* es *for export*, no solo porque satisface la necesidad de los festivales internacionales de rellenar la casilla de la marginalidad latinoamericana, sino porque los mismos espectadores argentinos consumen estos filmes como turistas que se dedican a observar a los animales del zoológico en las poses y morisquetas esperadas.

La intención de *Pizza, birra, faso* producida en el mismo año que el programa de TV *Gasoleros* era reclamar ese presente, la segunda mitad de los 90, y desde allí contar. *Gasoleros* en 1998 gozaba de un rotundo éxito en su escenificación nostálgica del mundo del barrio y los valores perdidos de la comunidad de vecinos, la familia o la barra de amigos. Lo que ocurre es que en un aspecto fundamental ambas miradas son igualmente nostálgicas y no contemporáneas. Las dos, si se piensa en el sentido de la palabra “nostalgia”, son una vuelta a la protección y reparo del hogar. Opera en los dos casos la idea del sentido como casa protectora y cerrada. Ya sea en el imaginario del barrio como espacio de humilde nobleza de *Gasoleros*, o en la mirada “cruda” del mundo del crimen y los marginales de *Pizza, birra, faso*; la relación fluida y de contagio entre ciudad y margen, brilla por su ausencia. No hay experiencia alguna del presente y son relatos totalizadores que no dejan ni una rendija para la duda, el desconcierto o la reflexión.

## Los placeres grandes: Cucurto y el centro

### Sordera

Los textos de Washington Cucurto, pseudónimo del escritor, poeta y editor Santiago Vega nacido en Quilmes provincia de Buenos Aires en 1973, nada tienen en común con la estética costumbrista de Boedo, así como tampoco están en sintonía con el fatalismo que sobrevuela los textos de Roberto Arlt. Sin embargo, cuando sus libros *Zelarrayán* y *La máquina de hacer paraguayitos*, comenzaron a circular a finales de la década de los noventa, la prensa especializada los presentó como exponentes de un neocostumbrismo o como la versión en clave cumbiera de *El juguete rabioso*. Contrariamente a esta lectura, basta abrir una página al azar de los textos de Cucurto para comprobar que en su escritura se percibe con fuerza la marca de Lamborghini, Copi y César Aira, especialmente en la toma de distancia con respecto a estéticas melancólicas y fatalistas. La confusión se debe a que Cucurto usa los temas que parecían ser propiedad de una línea estética que en Argentina tiene su origen en los textos del grupo de Boedo, pero los hace funcionar en una dirección opuesta.

Esta línea estética que se remonta al grupo de Boedo en la década del 20, persiste tanto en los programas de TV que llenan la pantalla argentina en las décadas del 90 y el 2000, en el “nuevo” cine de *Pizza, birra, faso* y *Bolivia*, así como en novelas de relativa masividad como *El origen de la tristeza* de Pablo Ramos. En todos estos casos los marginales no pueden sino ser, moverse y hablar según las rígidas normas soñadas por una clase media embarcada de lleno en su pasión zoologista. Es en ese sentido que Cucurto produce un gran quiebre ya que sus personajes toman como propios todos los roles posibles que la ficción argentina les negó: espías, superhéroes,

santos, asesinos, estrellas musicales y sabios. El ser un personaje ficcional *trabajador*, no anula los lugares para otros posibles papeles. Cucurto hace con sus personajes *marginales* lo mismo que Aira y Copi hicieron con sus personajes *no marginales* y por eso se enfrenta a toda una mirada reaccionaria sobre lo que debe ser lo central y lo marginal.

Este distanciamiento respecto a los códigos de representación de lo marginal encuentra resistencia e incomprensión en parte de la prensa que fuerza y reinscribe a Cucurto, sus textos y su figura, dentro de una estética y ética que él rechaza. Mientras más él presenta otra mirada, más la prensa insiste en sobreimprimir en los textos los dispositivos canónicos de construcción de un imaginario sobre el margen. Basta leer las entrevistas hechas al escritor para ver la proliferación por parte de la prensa de términos como: estética marginal, estética cartonera, descontrol o realismo en clave de cumbia.<sup>67</sup> Dicha incomprensión persistente es producto de la incomodidad que genera ver a los personajes de Cucurto darse el lujo de participar no de los placeres rudimentarios del pobre trabajador animalizado, sino de los *placeres grandes*. Se emplea aquí el concepto de *placeres grandes* para nombrar prácticas, ya sean en el campo laboral, recreativo, sexual o culinario que no pueden ser codificadas bajo la lógica de lo diminuto, la patologización, o la subalternidad. Así las prácticas de los personajes de Cucurto ocurren desde el centro y son productoras de centralidad.

En una video entrevista del 2011 para el diario *Peru 21*, el periodista le pregunta

---

<sup>67</sup> Todos los lugares comunes que la prensa desplegó insistentemente sobre Washington Cucurto se resumen en este titular del diario *Clarín*: “Sexo, cumbia y marginalidad en un registro que atrapa los bordes del siglo XXI. Escritor y personaje se confunden en un juego que ya trascendió el under.” (*Clarín* 08/12/2016).

a Cucurto si sus personajes son “marginales” como los de Bukowski. Ante el rechazo de la comparación por parte del escritor, el periodista insiste diciendo que esta sí es válida porque “Tienen en común que retratan un mundo marginal”. Cucurto lo interrumpe y afirma:

No, mirá... Bukowski es un ser marginal yo no soy una persona marginal, soy una persona central porque soy un trabajador. Los trabajadores somos personas centrales, no somos marginales. Los inmigrantes no son marginales, son centrales porque trabajan, porque construyen porque transforman a las sociedades. Mi literatura no es marginal, es central.

No hay que desestimar la respuesta de Cucurto por su tono de slogan, o pensar que es burla o ansia de polemizar. Para la comunidad masiva de lectores y espectadores argentinos de finales del siglo XX, todo es aceptado respecto a la representación del pobre siempre y cuando lo grande esté del lado del horror y el exceso -crimen, noche, droga, enfermedad-. Esta ecuación dicta que del lado del placer el marginal está confinado a lo pequeño y lo rudimentario: la pequeña comida, el baile barrial y la penosa construcción de un hogar. A la clase media porteña de finales del siglo XX que se relame observando día y noche a los personajes marginales en sus distintas envolturas y espacios -el barrio con sus nobles y sometidas bestias de carga, o la villa con sus balbuceantes bestias rabiosas-, le es imposible digerir los gozosos personajes cucurteanos.

La escena donde un periodista demanda que Cucurto corrobore que sus textos participan de una *estética marginal* se repite hasta el cansancio. La sordera voluntaria

del entrevistador adopta por momentos tal magnitud que el equívoco parece una pequeña pieza de comedia. En esta no hay diálogo sino una lucha en la que el entrevistador insiste en inscribir los textos de Cucurto bajo una estética de la marginalidad, lo bajo, el sufrimiento y la carencia. Él intenta explicar que los personajes de sus textos, así como su labor de escritor y editor, no participan en esos modos de pensar la relación margen/centro, pero sus respuestas o bien son ignoradas o directamente molestan al entrevistador quien vuelve a imponer su agenda.<sup>68</sup>

Una de esas entrevistas es clave, no solo por la claridad con que despliega la tensión entre visiones del binomio margen/centro, sino también porque las articula con el problema de cómo se piensa el par literatura/vida. El periodista de turno es además escritor y no cualquier escritor sino uno que “representa” acabadamente el modo canónico de contar el margen.

La pregunta central que atraviesa toda la entrevista que el escritor argentino Pablo Ramos le hace a Washington Cucurto en 2017 es: “¿Se puede escribir sin haber vivido?”<sup>69</sup> La misma por supuesto implica una concepción donde literatura y vida transitan caminos separados y donde la primera mantiene siempre el carácter ancilar de diario íntimo que organiza y deposita en la página lo que ya pasó *en la vida*. Si se escribe sobre lo que se sabe y se ha vivido, es porque la escritura no puede ser una experiencia productora de saber *auténtico*.<sup>70</sup> Ramos a la vez que pregunta, se afirma a

---

<sup>68</sup> Para una reflexión sobre la “sordera” y la insistencia por parte de los entrevistadores de forzar una agenda propia es siempre iluminadora la famosa entrevista de Joaquín Soler Serrano a Borges en *A fondo* 1976.

<sup>69</sup> En *Animal que cuenta* emitido por *Canal encuentro*, Ramos conduce una serie de entrevistas a distintos escritores y personajes de la cultura. El ciclo se puede ver en su totalidad a través del sitio online del canal.

<sup>70</sup> La pregunta de Ramos al instalar en el centro de la cuestión el binomio literatura/vida, enfrenta la serie de lo literario no solo a la de la vida y la verdad, sino a las otras formas de

sí mismo como parte del grupo de escritores y críticos que miden la autenticidad del texto en la dosis de vida que captura y refleja. La ilusión es que la página al calcar lo vivido, se fricciona con la vida y el afuera, y así expía parcialmente la sospecha de inautenticidad que pesa sobre la practica literaria. Lo autobiográfico, el ingreso de la serie *viva* en lo literario vendría a salvar de la vergüenza de dedicarse a una actividad no productiva y fraudulenta. El terror de los escritores como Ramos, terror que afecta a los escritores *de izquierda* desde Martí a Walsh como así a Cortazar, es que mientras lo real, la vida ocurre, ellos están reclusos dedicando sus horas a una práctica innoble y vacua. Es, si se quiere, el miedo a que la historia con mayúsculas irrumpa en sus cuartos y los encuentre vestidos de mujer, practicando unas poses poco viriles. Recordemos al respecto la imagen de Walsh del “abanico y la pistola” (*Un oscuro día de justicia* 28). Hacer que las páginas muten de abanico a pistola, es la alquimia que anhela el escritor de izquierda, hacerse un guerrero o al menos un copista, un anotador de lo vivido.

El derecho a escribir, siguiendo la pregunta de Ramos, debería pertenecer solo a los que han vivido -en la gastada equivalencia entre vida y sufrimiento- y como él, luchado. Aquí en este núcleo es donde la entrevista mantiene su tensión más interesante. Frente a la insistencia de la pregunta de Ramos, Cucurto afirma estratégicamente que se puede perfectamente escribir sin haber *vivido*, pero que “no se

---

trabajo. Cabe recordar que esta posición en sus múltiples formas poco difiere de la antigua crítica de Platón a los poetas. Luego de la discusión sobre las mentiras dichas sobre dioses y héroes (*República* 377b-383c), se pasa a hablar del hecho de que los poetas al imitar en sus narraciones lo que hacen y dicen personas de distintas profesiones carecen de autenticidad por el hecho de que ellos no han experimentado esas profesiones y tan solo habitan esos cuerpos y voces como ventrílocuos falseándolos (*República* 395a). Así a través de milenios persiste el mismo argumento: escribir tiene para muchos un gusto de fraude y es por eso que Ramos quiere saber más que nada cual es la medida de autenticidad de los textos de Cururto.

puede escribir sin leer”. Se desprende de esta salida borgeana que sus textos no pueden ser evaluados sobre la base de grados de autenticidad o reflejo de una serie vital de la que lo literario es sombra.<sup>71</sup> Tampoco se trata de aquí de una mistificación de la experiencia de escribir o de revertir el binomio vida/literatura. En Cucurto no opera la separación radical entre trabajo manual/trabajo intelectual, escribir es pues una forma de trabajo con todas sus reglas, protocolos y tiempos. Nada hay de espontáneo o radiográfico, él insiste no solo en que “no se puede escribir sin leer”, sino en que “no se escribe como se habla”.<sup>72</sup>

Los textos de Cucurto son un ejercicio de escucha a la vez que de creación y fantasía en los modos de construir lenguajes y espacios: el yotibenco, la Republica Dominicana, la plaza once, el supermercado. Aunque pase inadvertido para Ramos, su insistencia en que Cucurto “cuente lo vivido” es reaccionaria pues decreta de antemano que el escritor que trabaja sobre el margen y los marginales debe limitar su estilo, repertorio de temas y posibilidades para los personajes a lo oído, la memoria y a su experiencia biográfica. La respuesta de Cucurto ante Ramos comienza con: “no hace falta haber vivido una vida trágica para escribir”. Frase con la que se anticipa y toma distancia de la imagen de escritor sufrido como Quiroga, así como de una línea de lectura que teje una biografía fantástica de Arlt confundiendo al escritor con su

---

<sup>71</sup> Al respecto se puede consultar los dos ensayos de Borges “El escritor argentino y la tradición” y “El arte narrativo y la magia.”

<sup>72</sup> “No se escribe como se habla” tiene en este contexto un peso significativo pues es un distanciamiento del proyecto, recepción y crítica del nuevo cine argentino y programas de TV de Trapero, Caetano. Así Cucurto, crea sus lenguajes y sus inmigrantes a partir de la fantasía, la hibridez y la artificialidad. La apuesta estética y ética de Cucurto es hacer de todos esos espacios, lenguas y profesiones las bases para nuevas mitologías -el supermercadismo, el repositor, el colectivero-.

personaje Remo Erdosain.<sup>73</sup> Peor aún, quienes sostienen el empaste Arlt/Erdosain toman las reflexiones de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* pasando por alto la sorna, odio y sospecha con que se toma todo lo que el personaje de Remo dice y hace.<sup>74</sup>

Pablo Ramos insiste en la entrevista en una serie que articula de un modo específico infancia, trabajo y narración. No es solamente contar la infancia como lugar privilegiado que cristaliza el núcleo de lo vivido-lo sufrido-, sino que es el uso de una mirada infantil como matriz para contarlo todo y en especial la vida familiar y el trabajo. Durante la entrevista, Ramos hace referencia en más de una oportunidad al pasado de Cucurto como niño vendedor ambulante que junto a su padre y hermano recorrían las calles de Buenos Aires con sus mercaderías. La intención de Ramos es que el entrevistado corrobore ese espacio como esencia de la humillación de la que hay que salvar al proletariado, al explotado. En Ramos humillación, vergüenza y sinsentido

---

<sup>73</sup> Pablo Ramos empieza su novela *El origen de la tristeza* con un epígrafe tomado del cuento “El escritor fracaso” de Arlt: “¿Cómo describir mi llanto ardiente, mi odio encandecido, la desesperación de haber perdido el paraíso?”. Ramos en su cita elimina los adjetivos “ardiente” y “encandecido”. Él utiliza la idea del trabajo como máxima humillación que sirve de modelo para narrar todas las otras experiencias de la vida. El problema es que Ramos toman la palabra de Erdosain obviando que Arlt es ambivalente con respecto a las reflexiones de Remo. Arlt opera siempre dentro de la ambivalencia irresoluble: Remo y sus reflexiones con una valiosa crítica a la sociedad y a la vez él es un farsante despreciable que proyecta y culpa al mundo por su carencia personal. La lectura incompleta de Arlt hace del trabajo, especialmente el trabajo manual, la última humillación. El terror más grande de Erdosain es que Elsa lo fuerce a trabajar en una tarea degradante. Cuando Remo humilla sistemáticamente a Elsa, ella piensa “¿Por qué me humilla así? ¿Acaso porque le había pedido un día que instalara una fábrica de ravioles? (*Los lanzallamas* 270). El protagonista de *El origen de la tristeza* de Ramos, vive atormentado pues en tanto “escritor” es incapaz de trabajar en el taller del padre: “Yo era el encargado de cebar mate, porque todos decían que no había nacido para los trabajos manuales” (13) el hermano Alejandro, el preferido del padre, es en cambio un gran “bobinador” y ayuda en el taller.

<sup>74</sup> Beatriz Sarlo fue una de las primeras (y únicas) en marcar la diferencia radical entre Cucurto y Arlt. Ella reflexiona que Cucurto, como Aira sostuvo sobre Copi, escribe a favor de sus personajes y lectores. Sarlo escribe en su artículo del diario *Página 12* “Un populismo posmoderno”: “A diferencia de Arlt (que escribió ácidamente, rencorosamente contra sus lectores populares, contra sus personajes, implacable en su desprecio)”.

son las matrices para contar el trabajo y a partir de ahí la vida en general.

Cucurto rechaza toda esa línea reivindicando su experiencia de vendedor callejero junto a su padre como generadora de experiencia y a su vez como una plataforma para la ficción y la fábula: “mi padre era un personaje literario.” No es que él no dé cuenta de lo que significó la explotación de finales de los 80 y principios de los 90 en Argentina. Al contrario, es al liberar la figura del trabajo manual de esa mirada mística y pudorosa que proyecta la clase media porteña, que es posible pensar en su complejidad la experiencia de los millones que vivieron la flexibilización laboral y el estallido de la economía. Ramos enfundado en sus ropas de escritor progresista, insiste en sostener el núcleo reaccionario que habita en el corazón de la estética de Boedo: la doble condena donde la explotación concreta/histórica es multiplicada simbólicamente al negarle a la figura del trabajador toda agencia. En las novelas de Cucurto se condena la explotación laboral, pero sin a la vez condenar al trabajador manual, él se niega a explicar al trabajador desde lo lacrimógeno y la humillación. Cucurto muestra como aun en el marco de la flexibilización laboral de los 90 el trabajo es a la vez una fuente de reafirmación y placer (*El Sr. Maíz* 28).

Para entender mejor las preguntas de Ramos a Cucurto, es importante tener presentes tanto sus propias novelas como la figura de autor que, en conjunto con la prensa, construye para sí. En 2004 Pablo Ramos publica la novela de tono autobiográfico *El origen de la tristeza*, primera parte de su trilogía seguida por *La ley de la ferocidad* del 2007 y *En cinco minutos levántate María* del 2010. *El origen de la tristeza* cuenta de la transición de los años 70 a los 80 a través de la perspectiva de Gabriel, el hijo menor de una familia que pasa de ocupar un lugar de clase media a

clase media baja. El contexto -espacial e histórico- del que la novela quiere dar cuenta pierde terreno frente a un despliegue de figuras esencialistas sobre el dolor, la pérdida, la tristeza y la dinámica de familia fallida. Es significativo pensar como el espacio que el texto presenta como un más allá cercenado de todo lazo con el afuera, se encuentra tan solo a diez kilómetros de la capital. Avellaneda es en sí misma un centro. Desde la estación Constitución, uno de los centros neurálgicos de la ciudad, hasta Avellaneda, donde transcurre la acción de *El origen de la tristeza*, hay tan solo tres estaciones de distancia en el tren Roca. Todos los días cientos de miles de personas cruzan el río de la Matanza en auto o tren para ir y volver de sus trabajos.

### **El gran milagro cartonero**

El otro tema que aparece sin excepción en las entrevistas a Washington Cucurto es la referencia a *Eloísa cartonera*:

Cucurto es inventor del milagro Eloísa cartonera, la idea de un libro hecho de los restos que la sociedad tira a la basura. Eloísa cartonera ilumina el horizonte del ser cartonero, el cartonero deja de ser alguien oscuro sin nombre, una sombra que revuelve la basura de los que tienen algo para tirar y pasa a ser el hacedor de un libro. (...) esa es la genialidad del invento y el inventor, la idea de que la edad media podía venir a rescatarnos de esta realidad injusta y alienante. (Pablo Ramos, *Animal que cuenta*)

Se trata de la misma entrevista en *Animal que cuenta* y quien habla es nuevamente Pablo Ramos utilizando a la figura de Cucurto y su proyecto editorial *Eloísa cartonera*, como plataforma desde la que lanzar sus propios dictámenes sobre

la sociedad, el pobre recolector -el *ser cartonero*-, el libro y la escritura. En todos los casos los conceptos de Ramos son el inverso perfecto del pensamiento de Cucurto. El proyecto de *Eloísa cartonera* es el de construir libros de modo artesanal con el cartón que les compran a las personas que tras perder sus empleos se dedicaban a recolectar papeles y cartón en las calles de Buenos Aires. Escritores como César Aira, Fabián Casas, Ricardo Piglia o Dani Umpi, ceden a la editorial los derechos de autor de algunos de sus textos y de ese modo *Eloísa cartonera* se construye como proyecto de producción colectiva independiente.<sup>75</sup>

Washington Cucurto nunca describió su empresa editorial dentro de una narrativa romántica o dentro de la lógica reparadora de la beneficencia, al contrario, él una y otra vez sostuvo el proyecto en términos de trabajo, organización y producción. Él sintetiza en una nota del diario *Clarín* en 2011: “Damos un beneficio a la sociedad, libros buenos a \$6”. Debido a la repercusión de la editorial cartonera, se generan una serie de fantasías respecto a una *estética cartonera*, o peor aún a la idea como afirma Ramos, de algo así como el *ser cartonero*. Lo mismo ocurre con la utilización de la palabra “proletario” o “estética proletaria” que Ramos adhiere a los textos y proyectos de Cucurto durante la entrevista. A la afirmación del escritor y crítico Fabián Casas de que nadie lee a Cucurto se debe agregar que nadie tampoco acepta pensar a *Eloísa cartonera* dentro de los parámetros en que la piensan y experimentan sus mismos integrantes.<sup>76</sup> Nuevamente se activa el vicio paternalista y arrogante del intelectual

---

<sup>75</sup> Para una descripción detallada del proyecto, así como para ver el catálogo completo de publicaciones, se puede visitar la página oficial [www.eloisacartonera.com.ar](http://www.eloisacartonera.com.ar). Para oír al propio Cucurto discutiendo el proyecto de la editorial se puede consultar la siguiente presentación: <https://www.youtube.com/watch?v=Fsip--dFDQU>

<sup>76</sup> Con respecto a la recepción de los textos de Cucurto el escritor Fabián Casas afirma en una entrevista con Marina Mariasch para el programa *El secreto shh*: “El personaje se impuso sobre

bienintencionado, en este caso Ramos, de dar nombre e interpretar la importancia y naturaleza de la actividad del *ser* de clase baja. Esta arrogancia es tal que Ramos le explica a Cucurto, quien es fundador del proyecto y se encuentra frente a él, en que consiste el “milagro cartonero”. Es importante ser justos con Ramos y marcar como sus insistencias sobre “el *ser* cartonero” lejos de ser dictadas por una mirada original son la figurita repetida que reaparece en todas las entrevistas a Cucurto. En una nota para el diario *Clarín* en 2011 el periodista arremete con: “Cuando los libros empezaron a circular, se habló de una “estética cartonera” ¿Reconocés la existencia de tal cosa?” Cucurto responde:

A mí me parece que el libro es el contenido, ¿no? Me parece. Siempre hemos hecho hincapié en los libros por su contenido. El soporte de cartón, la época histórica en que surgió el proyecto, el trabajo con los cartoneros, puede ser que todo eso agregue un plus. En el precio, en el tema de pintar los libros, de recortarlos, en las formas de confección, de distribución, también puedo reconocer algo “cartonero”. (Cucurto *Clarín* 16/12/2011)

No conforme con la respuesta, el periodista va por una segunda vez: “Y en el “contenido” de algún libro: ¿hay una “estética cartonera”?”. Nuevamente Cucurto afirma: “No. No creo que exista una cosa así. Pienso que cada texto del catálogo tiene su estética, y muchos incluso son anteriores a la crisis.” Mostrando que no se va a

---

el texto”. Casas sostiene con acierto que los textos de Cucurto a diferencia de ese carácter desprolijo e improvisado que se les asigna, son “extremadamente controlados” y se esfuerzan para “dejar de ser escritos por los lectores” quienes aplican sistemáticamente una demanda respecto a lo que esperan que ese personaje, Washington Cucurto, produzca. Casas reflexiona y sostiene: “Nunca escucha a nadie que me diga, “me parece alucinante *Cosa de negros*”.

detener con dos intentos, el entrevistador lanza un tercero: “El proyecto recibió críticas en el sentido de que estetizaba la pobreza”. Ante esto Cucurto responde: “Sí. Pero nosotros no estetizamos nada, simplemente reutilizamos el cartón de las calles y hacemos libros. Nos vinculamos” (*Clarín* 16/12/2011). Se trata de revertir la lógica de la beneficencia donde los miembros *productivos* de la sociedad *compran* a modo de dádiva un producto innecesario para hacer un acto de bien. Para los periodistas y parte de la crítica y público, solo es posible que un grupo de personas se reúna a comprarles cartón a los cartoneros y pintarlo de colores para publicar sus libros, si ocupan el lugar preasignado dentro de la lógica de la dádiva. Cucurto, al contrario, hace foco en el valor de la producción de los libros y afirma “Damos un beneficio a la sociedad, libros buenos a \$ 6”.

En otra de estas conversaciones con la prensa, en este caso en el 2015 y desde una pileta, el escritor responde a la pregunta de un periodista brasilero quien sagaz quiere saber: “¿Quién es Washington Cucurto?”. Él afirma sintético: “Un laburante. En Argentina un laburante es un tipo que labura que se dedica a trabajar, que trabaja haciendo las cosas, me considero un trabajador”.<sup>77</sup> Cucurto en su sintética y tautológica respuesta desdramatiza a la vez la tarea de escribir y la de publicar. Define tanto su labor diaria como su apuesta ético-política a través de la descripción técnica de su empresa. Escribir y publicar son “laburos” cosas que se hacen y vinculan trabajo, consumo y beneficio. La práctica de escribir y editar, al compartir el mismo ámbito con las otras profesiones, no mantiene una relación atormentada respecto a la remuneración

---

<sup>77</sup> Cuando el periodista Evando Rodrigues insiste con preguntarle a Cucurto cuál es su apuesta política de sus textos la respuesta sigue siendo “ser un laburante” y “el trabajo”. Él afirma: “Yo entiendo la política como trabajo.”

económica o los premios. Él entiende que la narrativa construida sobre *Eloísa* le otorga visibilidad y ubica al proyecto en el foco de los organismos gubernamentales e instituciones privadas que se ocupan de premiar y apoyar iniciativas culturales con componentes de trabajo social. El apoyo recibido en forma de dinero -dáviva- es transformados en dinero merecido.<sup>78</sup> Cucurto es ajeno a toda esa mercadotecnia del dolor, el arrepentimiento, la duda constante y el pudor fraudulento del artista de izquierdas frente al dinero y al éxito.

Esto se ve con claridad en su reflexión/crónica sobre el premio más grande que recibe la editorial: “Acabamos de ganar cien mil euros. Unos holandeses que no sabemos ni quienes son nos dieron a *Eloísa Cartonera* el Primer Premio Príncipe Claus y tenemos que ir a *Ámsterdam* a recibirlo.”<sup>79</sup> La frase abre una nota que Cucurto publica en la revista de moda y consejos de vida *Para Ti* en junio de 2013. Los cien mil euros son los que los reyes de Holanda le entregan a Santiago Vega por su labor en la creación en 2002 junto de Javier Barilaro de la editorial *Eloísa Cartonera*.

El premio otorgado por la realeza holandesa, con el condimento de la presencia de la princesa y futura reina argento-holandesa *Máxima Zorreguieta*, pone en funcionamiento una serie de imaginarios que delimitan claramente dos espacios. Por un lado, el de un emprendimiento colectivo de marginales que se juntan a armar con

---

<sup>78</sup> Es interesante ver como en el caso del mismo Ramos, mientras más éxito y notoriedad tiene su obra y su figura misma de escritor, él se esfuerza por insistir en su estatus de escritor maldito y atormentado. Es especialmente en el éxito donde el escritor de izquierda tiene que actuar su sufrimiento, su insatisfacción y dolor, para así desviar la atención del hecho de que la practica literaria le está dando placer y dinero. A se intenta crear la visión de que este carácter “duro” y “verdadero” de la literatura de Ramos lo excluye de los circuitos académicos. Esta posición llega a los límites de lo ridículo en artículos como el que Flavio Lo Presti publica en la revista *Crisis* en abril del 2017.

<sup>79</sup> La crónica del viaje y el premio se puede ver en el Documental *Atolondrado* de Edmundo Bejarano del 2013.

los desechos callejeros libros de coloridas tapas de cartón pintado. En el otro extremo, la familia real holandesa y el premio príncipe Clauss. La crónica en la revista *Para Ti* está escrita para combatir dicha división espacial margen/centro y sus concepciones de la carencia, la precariedad y la indefensión esencial de los “marginales”. Cucurto tampoco necesita jugar la carta antisistémica del escritor rebelde que vive el premio con culpa y debe sobreactuar su irrelevancia o distanciarse de quienes lo otorgan. Al contrario, Cucurto en un revés para el progresismo bienpensante de Buenos Aires, elogia a la reina madre Beatriz y a la futura reina Máxima. Lo importante es que en su narración el premio no es algo desmedido o inmerecido, tampoco algo a ser cuestionado: es dinero que servirá para continuar con el proyecto y comprar un terreno para así expandir las actividades de la editorial.

De su visita Cucurto escribe: “El palacio es increíble, pero no deja de ser como cualquier otro palacio. Ahora sí, puedo decirlo: el *yotibenco* en el que vivo es mejor, ya no tengo dudas” y luego “Subo al estrado, leo un poema. Beso a mi compañera de todos estos años y bailamos, bebemos y al otro día seguimos viviendo” (*Para Ti* 32). El *yotibenco* es un hotelito de fantasía poblado de inmigrantes en el centro de Buenos Aires y el lugar donde transcurren gran parte de los textos de Cucurto. El colocar al hotelito de inmigrante como centro respecto al lujoso palacio holandés, es un gesto más complejo de lo que aparenta en primer lugar. No se trata de un enroque del binomio centro/margen, Cucurto entiende bien que el espacio del palacio es un espacio central, pero también lo es el mundo de los trabajadores inmigrantes que habitan y dan forma a la ciudad de Buenos Aires.

## El centro

En su libro sobre Copi, César Aira describe la adaptabilidad mágica que poseen los personajes de este:

Los personajes de Copi son eficaces, pueden actuar con éxito en contra (o a favor, casi siempre a favor) de lo que sucede, disponen de una técnica, un know-how, una suerte de adaptabilidad mágica; más que soñadores, parecen sonámbulos. Es como si el continuo realidad-ficción fuera benévolo con ellos, quizás porque tienen la práctica del transexualismo y el cambio de soporte. (44)

En los personajes de Cucurto existe también ese saber operacional que les permite intervenir sobre el mundo e ir sorteando dificultades. A la vez en sus novelas se reconecta el lazo entre trabajo y producción y por lo tanto se oponen a la lógica fatalista hija de los textos de Boedo. Hay otro aspecto fundamental que separa los textos de Cucurto tanto de Boedo como de Quiroga y Arlt. A diferencia del efecto pernicioso que la multitud y los estímulos sensibles de la ciudad tienen sobre el sensorio de los personajes de Castelnovo, Mariani, Barletta y Quiroga; en Cucurto la narración tiende a dirigirse a un espacio de concentración y velocidad que es el lugar no de la desintegración sino del goce sensorial y la experiencia. No ocurre como en “Santana” o “El conductor del rápido” que las luces y sonidos son los disparadores del colapso nervioso. En *Cosa de negros* los personajes van hacia el “barullo” que es siempre un espacio de placer y movimiento:

Yo también iba, porque uno siempre anda yendo pal lado que el sabor le tira; y viboreaba por la veredita hasta llegar a la entrada atronadora

del Samber. A todas luces. ¡Qué bellissimo escándalo! Me zampaban los sentidos los coloridos sensores de los carteles anunciadores de bandas y grupos tropicales.” (10)

Respecto al problema del centro-margen y a las preguntas de la prensa sobre el carácter marginal de sus textos y personajes, ocurre que en los textos de Cucurto los márgenes desaparecen porque todos los cuerpos se dirigen en procesión hacia esos espacios centrales.<sup>80</sup> Literalmente una vez que empieza la acción narrativa, no hay sino centro y solo centro, los márgenes son chupados por la atracción irresistible del punto central: el Samber, el colectivo, el supermercado Coto o el Yotibenco. En este aspecto se vuelve a ver en Cucurto la marca de Copi y Aira. Se puede pensar tanto en *El uruguayo* de Copi, como en *Yo era una chica moderna* de Aira, donde las acciones se aceleran y concentran para llegar a un punto de saturación máximo al modo de la escena de la cabina del barco en *A Night At The Opera* de los hermanos Marx. Ya ahí, posicionados en el centro, en la concentración máxima de estímulos, los personajes operan a velocidades cada vez mayores, estirando los límites de lo que se puede hacer, combinar y narrar.

Es cierto que la disco, el colectivo, o el supermercado son en Cucurto espacios a la vez mágicos y cotidianos -expansivos y opresivos-. Son otros espacios, pero a la

---

<sup>80</sup> Las bailantas que se describen en los textos de Cucurto están en el barrio de Once que es objetiva y geográficamente uno de los centros de la ciudad de Buenos Aires. El barrio de Once tanto en su aspecto diurno -galerías y venta callejera- como en su aspecto nocturno -Plaza Miserere y bailantas-es convertido en territorio de otredad y margen por los relatos “periodísticos” televisivos y eso hace que uno pierda de vista su carácter central tanto en el aspecto geográfico como económico y recreativo. Programas de gran masividad como *Calle salvajes* anuncia sobre esos espacios: “Hoy las calles son violentas, calientes, imposibles de transitar. Son... calles salvajes. Martín Ciccio, las recorre para vos, mostrándote cada semana todo lo que ocurre, con los mejores informes. Porque si pasa en las calles, pasa en Calles Salvajes”.

vez siempre estuvieron allí pasados por alto para el ojo no entrenado. Son lugares centrales en el sentido de que todo converge hacia ellos, funcionan como “un embudo donde la gente depositaba toda su energía” (*Cosa de negros* 101). Si toda una narrativa hija de los textos de Boedo ocurre en el espacio falsamente marginal donde nada novedoso pasa, donde nada nuevo puede pasar, en Cucurto todo el relato se acelera hacia espacios de creciente intensidad donde todo, absolutamente todo pasa.

Del mismo modo que “El niño proletario” de Lamborghini se enfrenta a “La ficción” de Mariani, *Sexybondi* de Cucurto es una declaración de guerra contra “El conductor del rápido” de Quiroga. En *Sexybondi*, los colectivos son ese “gran palacio automotriz” y la relación hombre-máquina es un encuentro gozoso entre dos sensibilidades que lejos de anularse se potencian mutuamente:

Aparecían las palancas aceleradoras debajo de mi pierna, millones de palancas... yo entré a hundir el pie en todas y al segundo no me alcanzaban los pies ni los brazos, ni la lengua ni la cabeza para hundir aceleradores: y ya todo el bondi se llenaba de grandes, florecidas palancas aceleradoras en forma de girasoles, como un sol...(…) ¡Cómo quisiera que mis ojos y mi corazón, y cada glóbulo rojo de mi sangre se convirtiesen en pie para hundirlas bien adentro de la tierra! ¡Ay! ¿quién fue el guacho que fabrico e hizo real este bondi-puente entre la vida y yo? Lo nombro de todas las maneras posibles: liebre, bus, ómnibus, combi, carcacha, cachinchangue, bondi-bus... (110)

Cucurto hace del colectivo, el supermercado, del hotelito el yotibenco o el boliche de cumbia el Samber, otros mundos fantásticos con sus teorías, razas, criaturas

y sus hábitos.<sup>81</sup> Crea una mitología que no es radiografía de lo vivido sino una mezcla de anécdotas propias, otras oídas y una dosis mayor de fantasía. A la manera en que Copi *crea* una región propia en *El uruguayo*, Cucurto hace lo propio con Buenos Aires y dentro de esta aparecen los submundos de la compra y venta callejera, las trabajadoras sexuales, los repositores de supermercado, la cumbia y los colectiveros.

El tan mentado *world-building*, la posibilidad de construir y hablar de otros mundos, el corazón de la ciencia ficción y la fantasía, es negado a la novela o cine que habla de marginales. En lo que toca a los marginales no podrá haber magia alguna o cambios asombrosos, la única fantasía aceptable es la de amoldarse a las fantasías obsesivas que la clase media y alta despliegan sobre la baja.<sup>82</sup> El término *estética cartonera*, es otra forma de decretar que los recolectores, empleados de supermercado tienen que desempeñar esos roles en todos los mundos, reales, posibles e imaginables. Otro factor clave es que por lo general el personaje que por alguna razón es llevado a vivir circunstancias especiales o a habitar en un mundo mágico, lo hace abandonando temporarily o permanentemente su profesión. Dejar de trabajar para combatir el crimen o irse a un mundo de fantasía. En cambio, en Cucurto la cuestión es más complicada.<sup>83</sup> En *El Sr. Maíz*, *Cosa de negros* o *Sexibondi* los personajes son principalmente héroes

---

<sup>81</sup> Respecto a la potencia creativa de estos espacios, escribe Cucurto: “El yotibenco inspirador de todas mis aventuras que han sido fantasías en carne y hueso, el motor de cemento que hizo realidad todas mis locuras. (*El Sr. Maíz* 63)

<sup>82</sup> Es a través del interés por la construcción de otros mundos que los textos de fantasía, en su acepción estadounidense, y de ciencia ficción ingresan en los cursos académicos y las clases de teoría literaria “serias”. Estos son apreciados como materiales válidos de estudio académico principalmente por su capacidad de crear o poner en contacto mundos. Ejemplos de este interés de la academia por la fantasía son la clase que Junot Díaz dicta en M.I.T sobre World-building y las clases de Brandon Sanderson en BYU.

<sup>83</sup> Es uniforme de trabajo es a la vez el disfraz de superhéroe: “No está mal, apenas me pongo los guantes de seguridad, el casco azul, los timbos cepillados, mi credencial de repositor, mi pechera verde 0 kaeme impecable, me convierto en Tyson grande” (*El Sr. Maíz* 28).

ahí en su lugar de trabajo: el colectivo, las góndolas de supermercado, o el baile en la disco Samber. El espacio de trabajo es generador de mito y heroicidad:

A veces meterse en la góndola, jugar con las distintas tonalidades de verde es un buen aislante de la realidad. Yo siempre pienso que esas acelgas y apios son Pinos y Cipreses de un parque abandonado en el cual solo estoy yo. Estar 12 horas diarias con las verduras me hizo un hombre indestructible, casi nunca me enfermo, siempre huelo a radicheta y además no me pego el sida de las dominicanas gracias a que el trabajo de repositor te vuelve inmune a las enfermedades sexuales.

(191)

### **Mitologías**

Frente a las mitologías fatalistas de los textos de Quiroga o Arlt donde la variedad está al servicio de representar la única verdad constante que es el fracaso, en Cucurto desfilan una serie interconectada de mitologías expansivas. Este procedimiento se ve con claridad en primer lugar en la creación de una mitología de *lo tropical*. Para eso Cucurto en novelas como *Las aventuras del Sr. Maíz* imagina una república mágica en sus múltiples facetas: lengua, razas, comidas y costumbres. Esa tierra es la República Dominicana, que del mismo modo que el Uruguay de Copi es un país soñado, un invento: “El país de mis sueños es una mezcla del Paraguay y la República Dominicana en color Dorado. Ese país no existe o existe sólo en mis sueños. Mejor, así solo yo puedo gobernarlo.” (El *Sr. Maíz* 191). El narrador afirma: “Uno no puede saberlo todo. Pero sí, imaginárselo todo.” (200). Así para crear esa tierra hay que generar primero su gente, *las dominicanas*. Éstas toman forma a partir de unas

muñequitas miniatura que son entregadas al protagonista: “-Cucu querido, a vos que te gusta la joda Mirá lo que tengo acá- Y sacó de la bolsa de hacer compras a las primeras dominicanas que vi en mi vida”, las pequeñas figuras animadas “-Son Dominicanas recién llegadas del Caribe, Cucu.” (199).<sup>84</sup>

Junto con la tierra y sus habitantes, también hay que crear un mito mayor, el mito más grande de todos: el Sr. Maíz, santo vividor de las mujeres (184).<sup>85</sup> El mito de crear un país y hacerse santo es, en su faceta productiva, la fuerza que atraviesa todo el *Uruguayo* de Copi. A su vez en su faceta descarnada/destructiva nos remite al santo fraudulento y la salvación a través del proxenetismo que organiza la matriz del relato, en sí mismo fraudulento, del Astrólogo en *Los siete locos* de Arlt.<sup>86</sup> Para generar el mito hay que crear una lengua, un habla fantasiosa. Los ejemplos que llenan las páginas de Cucurto, como “- ¿Qué tú estás robando, hampón?” (183), no son como algunos críticos pensaron, radiografía de un habla caribeña sino parte necesaria de una lengua fantástica. Cucurto hace de los estereotipos raciales y de clase tipos, lenguas y razas mitológicas: así los *Norteños*, habitantes del norte argentino y los países limítrofes, se

---

<sup>84</sup> Este procedimiento, expansiones y miniaturizaciones, es trabajado en un modo similar en *El mármol* de Aira. En ambos casos se puede rastrear la influencia de *El uruguayo* de Copi en el tratamiento de los objetos/reliquias del santo.

<sup>85</sup> La creación del Sr Maíz como santo vividor se puede pensar dentro del cruce entre “El dios vivo adolescente” de Arlt “criar un niño de excepcional belleza y se le educará para hacer el papel de dios” (*Los siete locos* 96) y el santo de *El uruguayo* de Copi. Más aún los delirios de Erdosain con su *rosa de cobre* “proyecto de metalizar las flores” (*Los siete locos* 34) tienen su lugar en Cucurto con el pene recubierto en oro boliviano del Sr Maíz.

<sup>86</sup> Dentro del plan y el mito -falsos- del Astrólogo: “Los prostíbulos producirán ingresos como para mantener las crecientes ramificaciones de la sociedad. En la cordillera estableceremos una colonia revolucionaria” (*Los siete locos* 22). En el centro del mito está la necesidad de sostener todo en lo que el Astrólogo llama “la mentira metafísica” (91) y los milagros apócrifos (94). La reflexión sobre mito, estado y fraude nos lleva siempre a las reflexiones del “Libro V” la *República* de Platón y su lotería sexual. Para una reflexión sobre estado, el fraude y el complot es fundamental el texto de Piglia “Teoría del complot”.

constituye en un clan, un pueblo con su folclore soñado (*El Sr. Maíz* 183).

En paralelo con el mito tropical -el yotibenco y la bailanta-, aparece el del supermercado como multiespacio productivo de trabajo y teorización. El supermercado da soporte y rienda suelta a todas las teorías que se engloban dentro de lo que en *El Sr. Maíz* se denomina “supermercadismo” (178), motor creador y de pensamiento. Cucurto construye a partir de este concepto un espacio que le permite poner en convivencia: la narración de las aventuras del repositor de supermercados, una teoría sobre la poesía y la traducción, una reflexión sobre la explotación laboral en la Argentina de la década de los 90, así como un tratado sobre las propiedades y colores de las verduras al modo de los lapidarios medievales. El “supermercadismo” hermana reposición y escritura:

Para este tipo de reposición se necesita una sensibilidad especial en las yemas de los dedos, a la hora de presionar los productos hay que hacerlo con la precisión de un maquinista gráfico pues todos sabemos que los morrones y las berenjenas se rayan fácilmente. (29)

Lo importante es destacar como la fantasía sobre el superhéroe repositor y las reflexiones teóricas sobre la labor de traductor de poemas de Alberto Girri, no cancela la posibilidad de hablar de la precariedad de los contratos y la explotación en la década de flexibilización laboral, pobreza extrema y fiebre de hiperconsumo. Esta posibilidad de mezcla debe pensarse en función de la apuesta política de los textos de Cucurto. Si Lamborghini, Aira, Copi y por supuesto Borges pueden dar lugar dentro de la narración de ficción a teorías literarias, cosmogonías y humoradas ¿por qué no lo puede hacer también él en sus textos? El repositor que es a la vez superhéroe y explotado, gran poeta y teórico de la traducción, falso y auténtico santo, es lo que no puede ser leído por Pablo

Ramos y por gran parte de la prensa que quieren ver en Cucurto solo lo marginal y lo descontrolado de una escritura espontánea y desprolija.

En este sentido la teoría de la lectura y la escritura de Cucurto es borgeana. No solo porque no se puede escribir sin leer como él le responde a Ramos, sino ya que la ficción como campo de trabajo expansivo habilita a que se pueda a la vez leer y escribir de todo. Así, la reflexión de Cucurto sobre las traducciones de Alberto Girri y sus variadas lecturas de poemas está claramente en la línea de “El escritor argentino y la tradición”, especialmente en sostener que la tradición es todo. Si en Borges era Stevenson, Chesterton, Spinoza, Spencer, los cuchilleros y el mundo de las orillas; en *El Sr Maíz* de Cucurto es Ginsberg, Girri, Gelmán, Roque Dalton sumado a la inspiración que brindan las verduras mismas (190).

En la sección de *Las aventuras del Sr. Maíz* titulada “¿A quién robé en Zelarrayán?” Cucurto habla del proceso detrás de su primer libro de poemas de 1996, *Zelarrayán*, del que afirma que “Es una burla a la clase media argentina y a sus modos, gustos y costumbres. Ataco y destruyó la buena literatura sin piedad” (192).<sup>87</sup> A continuación leemos una lista de esos escritores. Lo primero que hay que remarcar y que no debería sorprender es que Cucurto está leyendo Juan L. Ortiz, Copi,

---

<sup>87</sup> Ariel Schettini escribe sobre Cucurto: “No hace mucho tiempo, en la provincia de Santa Fe, el libro de poemas *La máquina de hacer paraguayitos* fue censurado y denunciado por un grupo de gestores culturales y gobernantes de dicha provincia por discriminatorio. En efecto, quien compromete a la literatura en la obligación de ser un instrumento de elevación moral está obligado a confrontarse a sí mismo cada vez que Cucurto escribe una línea. No hay una sola página en sus textos que no remita a la xenofobia, el machismo, el sexismo, la discriminación racial, la homofobia, la angustia social, las limitaciones culturales. Cada una de esas palabras está siempre ubicada en la narración como si se tratara de una serie de bofetadas dirigidas a un público exquisito. Para lograr que el texto sea leído en su doblez y en su ironía, el escritor no puede menos que ofrecerse a sí mismo como parte de una cultura que expulsa en el mismo momento que nombra.” (Página 12 “Las puertas del cielo”)

Lamborghini; como también Juan Gelman, Lewis Carroll, Alberto Girri, Reinaldo Arenas y Néstor Perlongher (194). Lo que él nombra como *burla* y *venganza* es a la vez una declaración de amor y fanatismo propio de lo que él define como “una estética del choreo” (194). En este punto es imposible no ver la clara marca borgeana en la afirmación de Cucurto de que “Ser creador es fácil, lo difícil es agarrar un molde y rediseñarlo. Tenés que tener la habilidad del que lo hizo y la habilidad de transformarlo (...) el plagio es un contenedor de cosas.” (194). Esta línea remite al Borges ensayista de “El arte literario y la magia” y “El escritor argentino y la tradición” pero más aún a Borges como la posibilidad en la literatura argentina de que en un cuento, poema o en el caso de Cucurto una pequeña novela, todo pueda convivir: aventuras, pseudo teorías sociales y filosóficas, teorías estéticas y cosmogonías.<sup>88</sup>

Se afirma en *El Sr. Maíz* que la escritura es *licuadora* y *contenedor* (*Sr. Maíz* 194). En la novela al reflexionar sobre la labor como traductor de Alberto Girri, el narrador afirma:

Sus versiones de poemas de William, Stevens, Frost, Lowell, Creeley, me hacían imaginar tantas cosas bellas que hasta creía que todos esos nombres eran un invento de Girri o él mismo escribiendo como loco en todos los idiomas posibles. Y como yo soy un copión que copia todo, también inventé mis nombres: Cucurto, Anachurrim Pili, Tyson Grande.

(*Sr. Maíz* 196)

Ahí está el núcleo que describe a la perfección toda la producción de Cucurto,

---

<sup>88</sup> Fabián Casas en una nota del 2007 señala las imposiciones a las que se somete la ficción *marginal* preguntando: “¿Por qué el pibe de barrio no puede leer Schopenhauer?” (*Página 12*, enero, 2007).

el poder escribir en todos los idiomas posibles: cumbia, teoría estética, oda a las verduras. Esto conecta directamente a Cucurto metodológicamente con escritores como Lamborghini, Copi y Aira y lo despega radicalmente de la idea de una literatura que como papel carbónico aspira a duplicar y documentar lo vivido en el mundo de afuera, el mundo de la experiencia. Escribir es no solo una experiencia sino la experiencia que permite contenerlo todo: lo vivido, lo soñado, y lo imposible de ser vivido. Es así que la idea de *contenedor* opera paralelamente con la lógica barroca de las capas, recovecos y encastre de discursos. El poeta y crítico Ariel Schettini sintetizó la lógica barroca de los textos de Cucurto en articulación con su apuesta política:

Todos sus textos (incluso aquellos poemas que publicó en *La máquina de hacer paraguayitos*) muestran el tópico barroco del doble y de los espejos enfrentados. Siempre se trata de poner en la boca de los personajes (y de sí, el protagonista, héroe y animador cultural) las voces de aquello que la cultura mira con pudor, asco o miedo (...) aparece como protagonista un lenguaje que es al mismo tiempo barroco (como el de Reinaldo Arenas) y atento para detectar las variaciones mínimas, las inflexiones más sutiles y las denuncias más severas que se arremolinan en el modo en que un grupo se nombra (como el de Manuel Puig). (Schettini “Las puertas del cielo” *Clarín* 10/8/2003)

## Epílogo

En el prólogo a *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini, César Aira afirma sobre la potencia política de los textos: “Se trataba, y sigue tratándose, de algo inusitadamente nuevo. Anticipaba toda la literatura política de la década del 70, pero la superaba, la volvía inútil” (7). La superaba, sí, seguramente también la volvía inútil, pero solamente para un grupo reducidísimo de lectores. Lamborghini no puede ser el modo canónico de presentar la explotación de clase al igual que *Los pichiciegos* de Fogwill no lo es respecto a la Guerra de Malvinas o un texto como *Villa* de Luis Gusmán no se lee en las aulas escolares argentinas para pensar la dictadura militar. Graciela Montaldo sostiene en una línea similar a la de Aira que los textos de Lamborghini “son una suerte despedida del viejo mundo de la literatura, del viejo mundo de la política, de la representación” (257). Pero ese “viejo mundo” no se fue a ningún lado, sino que se potenció.

Es fundamental para entender la apuesta ética de los textos de Lamborghini, así como la de los de Manuel Puig y Washington Cucurto, tener siempre presente el hecho de que no clausuraron nada. Es ahí donde está el aspecto más productivo de sus textos: insistir en una forma de investigar y contar la historia argentina de un modo urticante que se sabe de antemano no va a derivar en la forma masiva y consensuada de explicarla. Aun en el caso de Puig donde muchas de sus novelas fueron escolarizadas y gozaron de relativo éxito comercial, esto ocurrió al precio de neutralizar todos los aspectos de sus textos potencialmente conflictivos. Puig sigue y seguirá probablemente siendo atrapado bajo la figura de la loca iletrada obnubilada por el cine, sus novelas diluidas por lecturas esencialistas y misóginas -con toda la sanata de la escritura

femenina, la escucha y transcripción de voces-. Algo similar ocurre con las novelas de Washington Cucurto que para ser aceptadas por la prensa fueron reducidas a una mezcla de Elías Castelnuovo con Charles Bukowski. Frente a su apuesta, el modo canónico de presentar el margen es hoy más que nunca el de la obsesión por los “monstruos urbanos” (Nouzeilles 46) estereotipados. La sordera respecto a sus textos fue directamente proporcional a su éxito y difusión: mucho se habla de Cucurto, de su figura, de Eloísa Cartonera, pero nada se dice de sus textos y se los entierra bajo el peso de los mismos imaginarios contra los que él escribe.

Frente a todos los mecanismos para encapsularlos y neutralizarlos, los textos de los tres escritores insisten metódicamente en mostrar como la violencia está más acá. No en los otros, sino en el centro de nuestra lengua y de nuestro sentido común. La lengua-casa con sus leyes e idiosincrasias posee por un lado todo lo comfortable de la camaradería de lo comprendido y compartido -el placer supremo de sentir que uno entiende el chiste igual que los demás-. A la vez, nuestro sentido común emana fetidez y los textos de Lamborghini, Puig y Cucurto muestran en cada página, agigantado, todo lo horrible que habita en la lengua y las leyes compartidas por un *nosotros*. En sus páginas, como muñequitas rusas de toda la crueldad con la que se arma una lengua, cada enunciado contiene perfectamente las marcas de un sistema abyecto y asfixiante en su demanda totalizadora. Sus textos articulan esos enunciados, desplegándolos metódicamente en series y luego reordenándolos para ponerlos a funcionar a velocidades aceleradas y así generar el efecto máximo de saturación: explicitar los juicios de la lengua hasta la alucinación, hasta que el lector como en la lucha tenga que golpear la lona.

Al contrario del gesto romántico de dar la espalda, despedirse de una estética y ética a las que ven como enemigas, ellos indagan ahí para desplegar y exponer su núcleo. Su apuesta es la de llevarlo al paroxismo donde el espacio de la lengua-casa se hace irrespirable. Esta tarea la hacen sin proclamar el vislumbre de la otra orilla, la nueva lengua que venga a salvarnos de nuestros saberes opresivos.

En un hermoso texto sobre el problema de la traducción y la figura del traductor, escribe el crítico Jorge Panesi:

Privilegio ambiguo de lenguas o lenguaraces: el que habla otra lengua es un iniciado; su aureola chamanística, de secreto, de segregación o desconfianza lo convierte casi inmediatamente en el emblema reconocido de quien traduce. Es un *traidor*, según dice la universal metáfora acuñada para caracterizar su tarea (un traidor: no del texto llamado *original*, sino traidor probable de su propia lengua). Pero también habrá en él la necesidad de esparcir, de hacer que el núcleo incontaminado que sólo una lengua encierra se ventile y abra hacia el mundo de las otras lenguas. Si el lenguaje es una casa, seguramente la traducción es una ventana. (*Críticas* 77)

Abrazar la traducción implica negar que las lenguas, las culturas y por ende los hombres, sean esferas cerradas, independientes e imposibles de cruzar. A la vez es una confianza en la posibilidad de correr el cuerpo y sustraerse del peso aplastante de la ley y el juicio de nuestra lengua-casa-nación. Como afirma Deleuze, es solo renunciando a los valores absolutos, sustrayendo el cuerpo y el pensamiento a la lógica del juicio, que las diferencias se harán presentes (*Crítica y clínica* 188). La promesa que habita en

esta confianza es muy seductora, el anhelo como fantasea el personaje de Remo Erdosain en *Los lanzallamas* de Arlt de quien “siente una nostalgia terrible de las llanuras con miniadas colinas, que siente la nostalgia donde monte de por medio se habla un idioma distinto y se viste un traje diferente.” (306).

Frente al encanto de esa promesa, en cambio, en Lamborghini, Puig y Cucurto, la empresa es menos glamorosa y más reacia a decretar cualquier victoria o promulgar la inminencia de superaciones, contactos y alternativas. No se trata aquí de pensar su esfuerzo dentro de la épica de la derrota, sino que debe ser entendido como el llamado a bucear dentro de la propia lengua y llevar hasta el límite todo lo abyecto de cada enunciado, de cada una de nuestras creencias y emociones más engranadas. La tarea, aparezca o no otra casa, otra lengua, otra nación o la mezcla de estas, es la de saturar el aire de tal modo que se haga evidente que hay que al menos intentar ventilar, abrir y rechazar el sobreentendido y las complicidades de la lengua común y su ley. Si hay una enseñanza en sus textos es que esta tarea hay que llevarla a cabo sin la necesidad de creencias superadoras, ganancias y salvaciones. Darle batalla a la lengua y su ley, que es nuestra ley, es la tarea ética a la que hay que abocarse sin importar lo que pase después.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Mercedes Ruvituso y María Teresa D'Meza, traductores.

Adriana Hidalgo, 2011.

---. *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*. Favia Costa e Ivana Costa, traductoras. Adriana

Hidalgo Editora, 2005.

---. *La comunidad que viene*. José L. Villacañas y Claudio La Rocca, traductores. Pre-Textos,

1996.

---. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Antonio Gimeno,

traductor. Pre-textos, 2010.

Aira, César. *Copi*. El escribiente, 1991.

Alcalá. Contag. "On Politics and Psychoanalysis in Puig's Second Trilogy." *World Literature*

*Today*, vol65. no4, Autumn, 1991, pp. 651-654.

Alfonsín, Ricardo (hijo). "Mi padre y su convicción por el diálogo y el consenso." Infobae, 31

de marzo del 2019, <https://www.infobae.com/america/opinion/2019/03/31/mi-padre-y-su-conviccion-por-el-dialogo-y-el-consenso/>

Alonso, Diego. "La verdad y las pruebas. Cuatro tesis sobre la literatura testimonial de Rodolfo

Walsh". *Latin American Literary Review*. 39.78, 2011, pp. 95-116.

Amícola, José, compilador. *Homenaje a Manuel Puig*. Universidad Nacional de la Plata,

FaHCE, no 21, 1994.

Andermann, Jens. *Nuevo cine argentino*. Paidós Comunicación Cine, 2015.

André, Claudia María; Rangil, Viviana. *El cine argentino hoy: entre arte y política*. Biblos,

2007.

Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Compañía General Fabril Editora, 1969.

---. *Los siete Locos. Los lanzallamas*. Ayacucho, 1987.

Astuti, Adriana. *Andares clancos*. Beatriz Viterbo, 2003.

- . "Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo". *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik. *El imperio realista*. Directora del volumen, María Teresa Gramuglio. Emecé editores, 2002, pp. 417-438.
- Avaro, Nora. "El relato de la *vida intensa* en los *cuentos de monte* de Horacio Quiroga". *Historia crítica de la literatura argentina vol 6*. Ed. María Teresa Gramuglio. Emecé, 2002.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Horacio Pons, traductor. Manantial, 2005.
- Bajtín, Mijaíl M. *Estética de la creación verbal*. Tatiana Bubnova, traductora. Siglo veintiuno editores Argentina, 2002.
- Barletta, Leónidas. *Royal Circo*. Eucalión, 1956.
- . et al. *Los escritores de Boedo*. Carlos R. Giordano editor. Centro editor de America Latina, 1968.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós Comunicación, 1994.
- Basile, Jonathan. *The Library of Babel*, <https://libraryofbabel.info/>
- Bastos, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*. Hispamérica, 1974.
- Batlle, Diego. "Película perturbadora". *La nación* 30 de abril del 2003. <http://www.lanacion.com.ar/492604-pelicula-perturbadora>
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The university of Michigan Press, 2006.
- Benjamin, Walter. "Sobre algunos temas en Baudelaire." *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Taurus, 1982.
- Blanco, Oscar. "Notas incipientes para un trabajo sobre Boedo." Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Web.

<http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/rojas/miWeb/pdf/blanco1.pdf>

- Bo, Armando, director. *Carne*. Sociedad Independiente Filmadora Argentina, 1968.
- Bombini, Gustavo. *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Miño y Ávila, 2001.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- . *Obras completas IV*. Emecé, 1996.
- Caetano, Adrián, Stagnaro, Bruno, directores. *Pizza, birra, faso*. Palo y a la bolsa cine, 1998.
- Caetano, Adrián. director. *Bolivia*. Cinema Tropical, 2002.
- . *Francia*. INCAA, 2009.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Tecnos, 1991.
- Cambaceres, Eugenio *Música Sentimental*. Hyspamérica, 1984.
- Campeones de la vida*. Adrián Suar, creador. Canal 13, Pol-Ka, 4 de enero de 1999 – 2 de marzo de 2001.
- Campero, Agustín. *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Universidad Nacional de General Sarmiento, 2009.
- Cané, Miguel. *En viaje*. Biblioteca Ayacucho, 2005.
- Candiano, Leonardo. Peralta, Lucas. *Boedo orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Ediciones del CCC, 2007.
- Casas, Fabián. “¿Por qué el pibe de barrio no puede leer Schopenhauer?” *Página 12*, 16 de enero de 2007.
- [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-5096-2007-01-16.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-5096-2007-01-16.html)
- Castelnuovo, Elías. *Larvas*. Editorial Cátedra Lisandro de la Torre, 1959.
- . *Tinieblas*. Editorial Claridad, 1941

- Censo 2010 Provincia de Buenos Aires Resultados Definitivos por Partido*. Gobierno de Buenos Aires. Web.  
[www.estadistica.ec.gba.gov.ar/dpe/Estadistica/censo2010/censo2010resultados.html](http://www.estadistica.ec.gba.gov.ar/dpe/Estadistica/censo2010/censo2010resultados.html)
- Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010 en la Ciudad de Buenos Aires*. Indec. Web. [https://www.indec.gov.ar/ftp/cuadros/poblacion/censo2010\\_tomo1.pdf](https://www.indec.gov.ar/ftp/cuadros/poblacion/censo2010_tomo1.pdf)
- Chamorro, Alberto. *El espacio urbano y la narrativa fílmica de los últimos años*. 2009. The University of Arizona. PhD dissertation. Web.  
[https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/195438/azu\\_etd\\_10283\\_sip1\\_m.pdf;jsessionid=E6EE8F4A4E9D38F35FB77981DB6E28D4?sequence=1](https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/195438/azu_etd_10283_sip1_m.pdf;jsessionid=E6EE8F4A4E9D38F35FB77981DB6E28D4?sequence=1)
- Chejfec, Sergio. *Boca de Lobo*. Alfaguara, 2009.
- Copi. *Obras Tomo I*. Anagrama, 2010.
- Corbatta, Jorgelina. "Puig y sus precursores o hacia un nuevo canon (Borges/Puig)." *Revista Iberoamericana*, vol LXXVIII no 241, 2012, pp. 965-981.
- Cortés Roca, Paola. "Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas." *Revista Hispánica Moderna*. 64. pp. 39-48.
- Cucurto, Washington. *Cosa de negros*. Interzona, 2012.
- . "De repositor de supermercado a revelación de la literatura." *Clarín* 08/12/2006. Web.  
[www.clarin.com/sociedad/washington-cucurto-escritor-pais-literatura-mira\\_0\\_HkEpcz10Yg.html](http://www.clarin.com/sociedad/washington-cucurto-escritor-pais-literatura-mira_0_HkEpcz10Yg.html)
- . "El escritor y la reina". *Para ti*, junio de 2013. Web.  
[www.parati.com.ar/lo-nuevo/actualidad/el-escritor-y-la-reina/14195.html](http://www.parati.com.ar/lo-nuevo/actualidad/el-escritor-y-la-reina/14195.html)
- . *La culpa es de Francia*. Emecé, 2012.
- . *La revolución de mayo contada por los negros*. Emecé, 2008.
- . *Las aventuras del señor Maíz*. Interzona, 2005.
- . "Somos frágiles pero independientes". *Clarín*, 16 de diciembre de 2011. Web.

www.clarin.com/ideas/washington\_cucurto\_-\_  
somos\_fragiles\_pero\_independientes\_0\_BkgxX\_Y3Pmx.html

Dabove, Juan Pablo. “ “La muerte la tiene con otros”: sobre *El niño proletario* ” ”. Dabove, Juan Pablo. Brizuela, Natalia, editores. *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. interzona, 2008, 215-231.

Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa: literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Melusina, 2004.

Danto, Arthur C. “Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo.” *Después del fin del arte*. Paidós, 1999.

Deleuze, Giles. *Crítica y clínica*. Anagrama, 1996.

---. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. José Vázquez y Umbelina, traductor. Paidós, 1989.

Delfini, Marcelo Fabián; Picchetti, Valentina. “Desigualdad y pobreza en Argentina en los noventa.” *Política y Cultura*, núm. 24, otoño, 2005, pp. 187-206.

Descartes, René. *Discurso del Método y Meditaciones Metafísicas*. Editor y traductor Manuel García Morente. Austral, 2007.

Derrida, Jacques. *Fuerza de ley: el “fundamento” místico de la autoridad*. Adolfo Barberá, Antonio Peñavel, traductores. *Doxa*, no11, 1992, pp.129-191.

---. *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, 1998.

---. “To forgive.” John D. Caputo, Mark Dooley, and Michael J. Scanlon, editores. *Questioning God*. Indiana: Indiana University Press, 2001.

*El sodero de mi vida*. Adrián Suar, creador. Canal 13, Pol-Ka, 5 de marzo de 2001 – 25 de enero de 2002.

*Gasoleros*. Adrián Suar, creador. Canal 13, Pol-Ka, 5 de enero de 1998 – 22 de marzo de 1999.

Echeverría, Esteban. *La cautiva, El matadero*. Centro Editor de América Latina, 1967.

Esteban, Edgardo. *Iluminados por el fuego*. Biblos, 1993.

- Fabry, Geneviève. *Personaje y lectura en cinco novelas de Manuel Puig*. Vervuert, 1998.
- Fernández Vega, José. “De la teología a la política: El problema del mal en la literatura policial de Rodolfo Walsh”. *Hispanamérica*. 28.83 (1999): 5-15.
- Ferro, Roberto. *La campaña periodística*. Editorial de la Flor, 2009.
- Fogwill, Rodolfo. Programa Obra en Construcción, producido por la Audiovideoteca de Buenos Aires. Web. 2007. [http://www.youtube.com/watch?v=G5TAJbu2R\\_U](http://www.youtube.com/watch?v=G5TAJbu2R_U)
- . Entrevista por Patricio Zunini. Blog Eterna Cadencia. Web. 27-04-2010. <http://blog.eter nacencia.com.ar/archives/7627>
- . *Los pichiciegos*. Periférica, 2010.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?” *Entre filosofía y literatura*. Paidós, 1999.
- Gamero, Carlos. *Las islas*. Ediciones Simurg, 1998.
- García, Germán, et al. *Literal: edición facsimilar*. Biblioteca Nacional, 2011.
- Gerbaudo, Analía. “La contraofensiva parauniversitaria durante la última dictadura argentina: el caso de *Lecturas críticas*.” *Iberoamericana*, XV, 58 (2015), 101-121.
- Giordano, Enrique. “De *Maldición eterna* a *Sangre de amor correspondido*: las figuraciones del inconsciente”. *Manuel Puig: Montaje y Alteridad del Sujeto*. Monografías del Maitén, 1986.
- . comp. *Los escritores de Boedo*. Centro Editor de America Latina, 1968.
- . comp. *Los poetas sociales*. Centro Editor de America Latina, 1968.
- Giorgi, Gabriel. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Beatriz Viterbo, 2004.
- . “El crimen, el experimento, la literatura: Osvaldo Lamborghini y la naturaleza”. Dabove, Juan Pablo. Brizuela, Natalia, editores. *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. interzona, 2008, 233-253.

- Goldbloom Bloch, William. *The unimaginable Mathematics of Borges' Library of Babel*. Oxford University Press, 2008.
- Goldchluk, Graciela. "Borges-Puig. El asunto Buenos Aires." *Homenaje a Manuel Puig*. José Amícola, compilador. Universidad Nacional de la Plata, FaHCE, no 21, 1994.
- Groys, Boris. "Lo nuevo entre el pasado y el futuro." *Sobre lo nuevo*. Pre-textos, 2005.
- Guerriero, Leila. "Fogwill sueña con cementerios." *El país*. 31 de mayo del 2013, [https://elpais.com/cultura/2013/05/28/actualidad/1369753386\\_543982.html](https://elpais.com/cultura/2013/05/28/actualidad/1369753386_543982.html)
- Gusmán, Luis. *El frasquito*. Edhasa, 2009.
- . *Villa*. Alfaguara, 1999.
- Hancher, Michael. "The classification of cooperative Illocutionary Acts". *Language in society*, vol.8 no1 April 1979, pp. 1-14.
- Herren, Alejandra. "Hablemos a calzón quitado". *Clarín* 23 de septiembre del 2011. [http://www.clarin.com/extrashow/teatro/Hablemos-calzon-quitado\\_0\\_560344011.html](http://www.clarin.com/extrashow/teatro/Hablemos-calzon-quitado_0_560344011.html)
- Herrero-Olaizola, Alejandro. "Condenados por leer: Lectura y lectores de Puig en Maldición eterna a quien lea estas páginas". *Hispanic Review*, vol.61 no4 Autum, 1993, pp. 483-500.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Juan Faci, Jordi Ainaud, Carme Castells, traductores. Crítica, 1998.
- Horkheimer, Max; Adorno Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Introducción y traducción de Juan José Sánchez. Editorial Trotta, 1998.
- Illuminados por el fuego*. Director Tristán Bauer. 2007.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Timothy Bathi, traductor. University of Minnesota Press, 1982.

- Kerr, Lucille. "Reading between the Lines, Reading between the Lies: Manuel Puig's Maldición eterna a quien lea estas páginas". *World Literature Today*, vol 65 no 4 Autumn, 1991, pp. 617-624.
- Kohan, Blanco, Imperatore. "Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar. De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas". *Espacios* no 13 ,1994, pp. 82-86.
- Kohan, Martín. *Dos veces junio*. Sudamericana, 2002.
- Kon, Daniel. *Los chicos de la guerra*. Galerna, 1982.
- Laera, Alejandra. "Diagnósticos: autores enfermizos y lectores paranoicos" y "Acerca del mal gusto en la literatura." *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . Alejandra. *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- La familia Benvenuto*. Héctor Maselli, creador. Telefé, 1991-1995.
- Laforgue, Jorge. Prólogo. *Un oscuro día de justicia*. Rodolfo Walsh. Editorial de la Flor, 1997.
- Lamborghini, Osvaldo. "El lugar del artista". Entrevista por Alfredo Rubione. *Lecturas críticas: revista de investigación y teorías literarias*. Año I, no 1, 1980, pp. 48-51.
- . *Los libros*. no 9, enero-febrero 1970, p.12.
- . *Poemas 1969-1985*. Mondadori, 2012.
- . *Novelas y cuentos*. Tomo I y II. Mondadori, 2012.
- . *Tadeys*. Mondadori, 2012.
- Lara, María Pía. *Narrating Evil. A Postmetaphysical Theory of Reflective Judgement*. Columbia University Press, 2007.
- Libertella, Héctor. *El árbol de Saussure*. Adriana Hidalgo editor, 2000.
- Lingenti, Alejandro. *Gaspar Noé, el gran provocador*. *La nación*. 17 de marzo 1012.  
<http://www.lanacion.com.ar/1457224-gaspar-noe-el-gran-provocador>

- Link, Daniel. *Soy lo que soy*. Sandra Mihanovich conductora, ARTEAR, 2016  
<http://www.sandramihanovich.com/portfolio/soy-lo-que-soy-manuel-puig/>
- Lo Presti, Flavio. “Los bordes de la autoficción.” *Crisis*, abril 2017. Web.  
[www.revistacrisis.com.ar/notas/los-bordes-de-la-autoficcion](http://www.revistacrisis.com.ar/notas/los-bordes-de-la-autoficcion)
- Los Campanelli*. Héctor Maselli, creador. Canal 13, Canal 11. 1969-1974.
- Los chicos de la guerra*. Director Bebe Kamín. 1984.
- Ludmer, Josefina. “Boquitas pintadas, siete recorridos.” *Actual*, 8-9 enero 1971, pp. 3-22.  
 ---. *Latinoamericana*, no 2 año 1, junio de 1973, p.12
- Mariani, Roberto. *Cuentos de la oficina*. Ameghino, 1998.
- Mariasch, Marina. *El Secreto Shhh*. Entrevista con Fabián Casas. Marzo 2015. Web.  
[www.youtube.com/watch?v=voJkKIBXGj4](http://www.youtube.com/watch?v=voJkKIBXGj4)
- Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Centro Editor de América Latina, 1982.
- Miller, Karina. *Escrituras Impolíticas. Anti-representación de la comunidad en Juan Rodolfo Wilcock, Osvaldo Lamborghini y Virgilio Piñera*. Pittsburg: Nuevo Siglo, 2004.
- Ministerio de Educación de Argentina*.  
<https://www.educ.ar/recursos/buscar?q=puig>  
<https://www.educ.ar/recursos/120675/manuel-puig-fragmentos-de-una-vida-hecha-novela>
- Montaldo, Graciela. “La ficción de las masas”. Dabove, Juan Pablo. Brizuela, Natalia, editores.  
*Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: interzona, 2008, 254-277.
- Muiño, Oscar Alfonsín. *Mitos y verdades del padre de la democracia*. Aguilar, 2013.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Andrés Sanchez Pascual, traductor.  
 Alianza.2005.
- Noé, Gaspar, director. *Carne*. 1991.

- . *Solo contra todos*. 1999.
- Nouzeilles, Gabriela. “El niño proletario: infancia y peronismo”. Soria, C., Cortés Rocca, P., Dieleke, E. *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina Moderna*. Prometeo, 2010, pp. 111-128.
- . *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Okupas*. Muñoz, Feldman, Stagnaro, creadores. Canal 7, América TV, Canal 9, 2000.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Duke University Press, 2009.
- Panesi, Jorge. *Critica*. Norma, 2004.
- Pasolini, Paolo. *La Divina Mímesis*. Barcelona, Icaria Editorial, 1976. p.34.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Anagrama, 2004.
- . *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. Hachete, 1986.
- . “Manuel Puig. *La traición de Rita Hayworth*. Puig por Pauls.” *Los magos*, Artecana, 1995, <https://www.youtube.com/watch?v=CGSXOJbQA30>
- . “Maldito Mito.” *Página 12*, 4 de mayo del 2003, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-550-2003-05-04.html>
- Perlongher, Néstor. “Ondas en El fiord y corporalidad en Osvaldo Lamborghini” *Prosa plebeya*. Colihue, 1996. 131-138.
- Piglia, Ricardo. “Clase media: cuerpo y destino.” *Lectura crítica de la literatura americana: Actualidades fundacionales* editado por Saúl Sosnowski. Ayacucho, 1997.
- . “Clases: Borges” 4 episodios. TV Pública Argentina, sep. – oct, 2013.
- . *El último lector*. Anagrama, 2005.
- . *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Compilado por Grupo de Investigación de Literatura Argentina de la UBA. Norma, 2004.

- . *La argentina en pedazos*. Ediciones de la urraca/Colección Fierro, 1993.
- . "Roberto Arlt: la ficción del dinero". *Hispanamérica*, Año 3, no. 7, julio 1974, pp. 25-28.
- . *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh. Eterna cadencia, 2016.
- . "Manuel Puig y la magia del relato." *La Argentina en pedazos*. De la urraca, 1993.
- . *Teoría del complot*. Mate, 2007.
- Platón. *Diálogos: Apología; Critón; Eutifrón; Ion; Lisis; Cármides; Hippias menor; Hippias mayor; Laques; Protágoras*. Gredos, 1990.
- Prieto, Adolfo. *Estudios de la literatura argentina*. Galerna, 1969.
- Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. Seix Barral, 2000.
- . *El beso de la mujer araña*. Planeta, 2000.
- . *La traición de Rita Hayworth*. Seix Barral, 2012.
- . *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Seix Barral, 1980.
- . *Pubis angelical*. Planeta, 2012.
- . *The Buenos Aires Affair*. Seix Barral, 2007.
- . "Una narrativa de lo melifluo." Entrevista por Nora Catelli. "*Quimera*", no 18 abril de 1982.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos*. 2 vols. Losada, 2002.
- Ramos, Pablo *Animal que cuenta*. Entrevista con Washington Cucurto. Temporada 2, episodio 8. Web. <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8655/9009?temporada=2>
- . *El origen de la tristeza*. Alfaguara, 2011.
- Rancière, Jacques. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Ed. Steven Corcoran, traductor. Continuum, 2010.
- Rebossio, Alejandro. "Rodolfo Fogwill, el último maldito de la literatura argentina." *El país*, 23 de agosto del 2010, [https://elpais.com/diario/2010/08/23/necrologicas/1282514401\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/08/23/necrologicas/1282514401_850215.html)

- Relevamiento de asentamientos informales del año 2013*. Organización Techo. Web.  
<https://www.techo.org/argentina/wp-content/uploads/sites/3/2019/04/Informe-Relevamiento-de-Asentamientos-Informales-2016-TECHO-Argentina.pdf>
- Rescher, Nicholas. *Aporetics. Rational Deliberation in the Face of Inconsistency*. University of Pittsburgh Press, 2009.
- . "Aporetic Method in Philosophy". *The review of Metaphysics*. vol 41 no 2, Dec 1987, pp. 283-297.
- Rodrigues, Evandro. "Entrevista escritor Washington Cucurto., fundador da Ed. Eloísa Cartonera."  
[www.youtube.com/watch?v=n-v7AwTBrzA](http://www.youtube.com/watch?v=n-v7AwTBrzA)
- Rodríguez, Fermín. "Escribir afuera: literatura y política en Walsh y Lamborghini. (Para una lectura de *Tadeys*). Dabove, Juan Pablo. Brizuela, Natalia, editores. *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. interzona, 2008, 155-181.
- Rodríguez Pérsico, Ad. "La literatura de Castelnuovo. El lado oscuro de la modernidad". Martínez Gramuglia, P y Ruiz, F, editores. *Figuras y figuraciones críticas*. Universidad de Buenos Aires, 2012, 39-50.
- Ros, Ofelia. "La causa justa de la violencia de Buenos Aires a través del humor de Osvaldo Lamborghini." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, no 37 vol3 ,2013, pp. 523-543.
- Rosano, Susana. "El arte como crueldad". Dabove, Juan Pablo. Brizuela, Natalia, editores. *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. interzona, 2008, 201-214.
- Rozitchner, León. *Las Malvinas: de la guerra "sucias" a la guerra "limpia"*. Centro Editor de América Latina, 1985.
- Rubione, Alfredo. "Lo paródico en el niño proletario". *Lecturas críticas* 1, 1980.

- Rudebusch, George. "Plato's Aporetic Style". *Oxford Scholarship Online*. Oxford University Press 2011, [www.oxfordscholarship.com](http://www.oxfordscholarship.com)
- Salesi, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina. (Buenos Aires: 1871-1914)*. Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Santiago, Silviano. "Manuel Puig: a atualidade do precursor." *Revista Iberoamericana*, vol LXXIV, no 225, 2008, pp. 1117-1129.
- Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Siglo XXI Editores, 2007.
- . "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica". *La imaginación técnica; Sueños modernos de la cultura argentina*. Nueva visión, 1992.
- . "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia". *Punto de vista*, no 86, 2006, pp. 1-7.
- . *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, 1996.
- . "Un populismo posmoderno". *Página 12*, 5 enero de 2007. Web.  
[www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4989-2007-01-05.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4989-2007-01-05.html)
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Colihue, 2006.
- Saytta, Sylvia. "Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura." *Literatura política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda*. Pittsburgh: 2008 99-113.
- Schettini, Ariel. "Las puertas del cielo". *Página 12*, 10 agosto 2013. Web.  
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-684-2003-08-10.html>
- . "Osvaldo Lamborghini: la argentina como representación". Trabajo leído en el marco de las Jornadas de Discusión "Realismos", llevadas a cabo en Rosario el 9 y 10 de diciembre de 2005,

<https://docs.google.com/document/d/17025Df0C2e9nYRb78DhsvCat2ZKw77RVtnBp6jR2iys/edit>

Schmitt, Carl. *Political Theology. Four Chapters on the Concept of Sovereignty*. G. Schwab, traductor. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Simmel, Georg. "La aventura." *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Ediciones Península, 2002.

Speranza, Graciela. "Cómo se cuenta una guerra". Revista Ñ. Domingo 26.03.2000.

*Sol negro*. Feldman, Maci, Ortega, Puenzo, creadores. América TV, 15 de septiembre de 2003-8 de diciembre de 2003.

---. "Invisibles. Malvinas 1982-2012". *Exlibris*, número 1, 2012, pp. 420-427.

Strafacce, Ricardo. *Oswaldo Lamborghini, una biografía*. Mansalva, 2008.

Tabarovsky, Damián. "Una revista." Perfil 24 de enero de 2015.

Trapero, Pablo, director. *Mundo grúa*. Cinema Tropical, INCAA, Lita Stantic, 1999.

---. *El bonaerense*. Pol-Ka, 2002.

Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política I. De Sarmiento a Cortazar*. Ediciones Siglo Veinte, 1974.

---. *Literatura argentina y realidad política II. De Lugones a Walsh*. Sudamericana, 1996.

Villalobos-Ruminott. *Soberanías en suspenso: Imaginación y violencia en América Latina*. Ediciones La Cebra, 2013.

---. "Biopolítica y soberanía: notas sobre la ambigüedad del corpus literario." Ignacio Sánchez Prado y Mabel Moraña, editores. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2014, 47-64.

Vitullo, Julieta. "Relatos de desertores en las ficciones de la guerra de Malvinas". *Hispanérica*, 35.104(2006): 29-38.

- Voloshinov, Valentín. “La palabra en la vida y la palabra en la poesía.” Bajtín, Mijail M. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores: Y otros escritos*. Tatiana Bubnova, traductora. Ed. Iris m Zavala y Augusto Ponzio coment. Anthropos, 1997.
- Walsh, Rodolfo. *Caso Satanowsky*. Ed. Roberto Ferro. Ediciones de la Flor, 1997.
- . *Un oscuro día de justicia*. Ediciones de la Flor, 1997.
- . *Los oficios terrestres*. Ediciones de la Flor, 2008.
- . “La aventura de las pruebas de imprenta” y “Asesinato a distancia”. *Variaciones en Rojo*. Editorial de la Flor, 2008.
- . *Operación masacre*. Roberto Ferro editor. Ediciones de la Flor, 2009.
- . *¿Quién mató a Rosendo?* 451 Editores, 2010.
- . *Ese hombre y otros papeles personales*. Daniel Link editor. Ediciones de la Flor, 2007.
- . *Un kilo de oro*. Ediciones de la Flor, 2008.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. G.E.M Anscombe, traductor. Basil Blackwell, 1958.
- . *Tractatus Logico-Philosophicus*. C. K. Ogden, traductor. Project Gutenberg. 2010.
- Zoo: las fieras andan sueltas*. Juan Castro, conductor. América TV, 1997-2000.