



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Lo popular y la ficción enletrados: un análisis de cuatro novelas argentinas posteriores a la crisis de 2001**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**María Laura Brazao**

**Pablo Lechuga**

**Teresita Vernino, tutora**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2014**

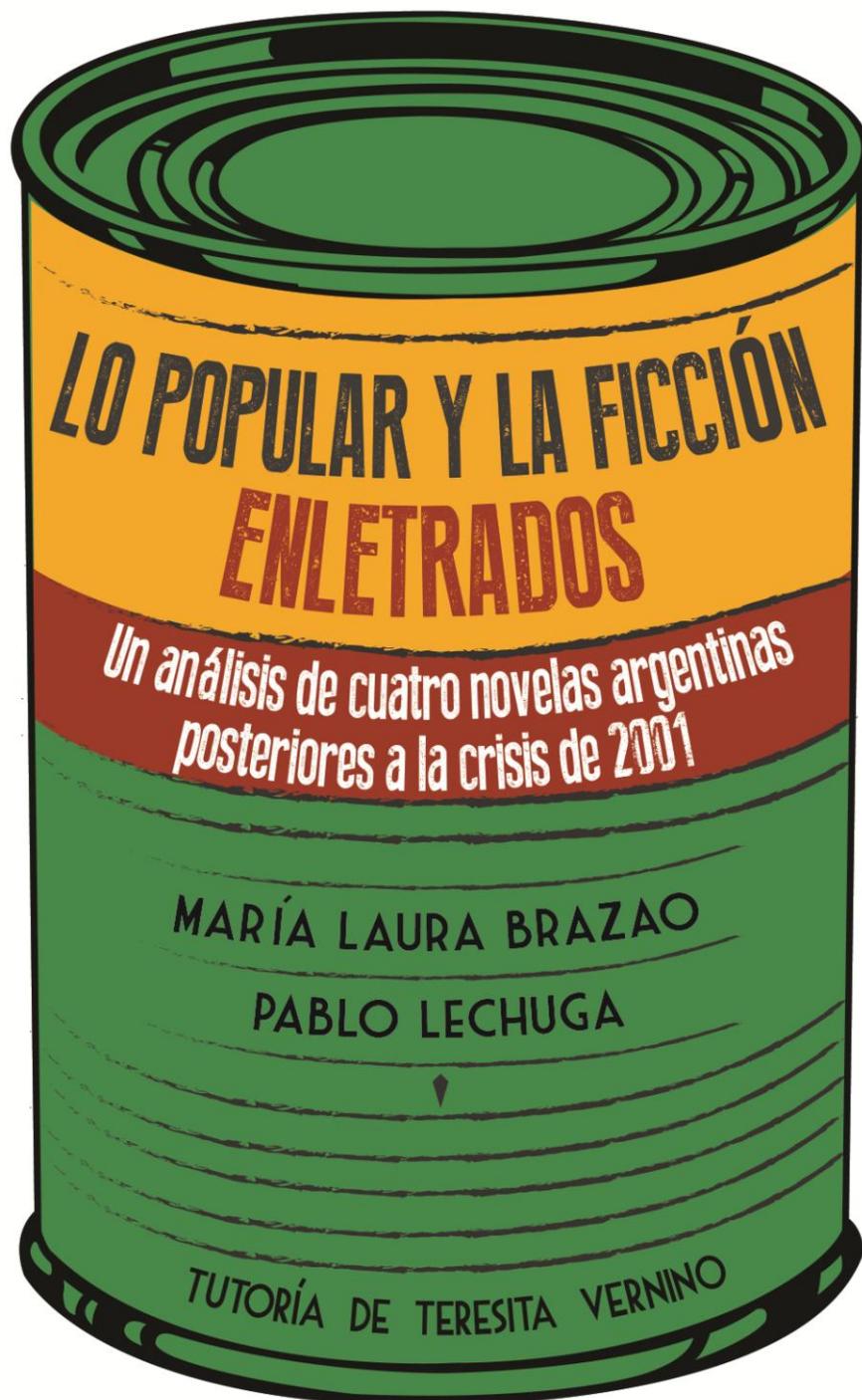
Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)





# Lo popular y la ficción enletrados

Un análisis de cuatro novelas argentinas posteriores a la crisis de 2001

# Lo popular y la ficción enletrados

Un análisis de cuatro novelas argentinas posteriores a la crisis de 2001

**Tesina de grado**

**María Laura Brazao**

DNI 31.494.914 – marialaurabrazao@hotmail.com

**Pablo Horacio Lechuga**

DNI 27.387.243 – plechu@hotmail.com

**Tutoría**

Teresita Vernino

**Diseño de tapa**

Natalia Andrea Biasín Corrado

Margarita Cubino

# Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
Crisis de representación, nuevas representaciones.....	1
Cuatro novelas, un <i>corpus</i> .....	4
Objetivos .....	9
Lo popular .....	10
Ficciónar la realidad/Realizar la ficción .....	13
Metodología .....	17
<b>Eje 1: Cultura popular.....</b>	<b>20</b>
LA ORALIDAD.....	20
Las marcas de la oralidad .....	21
La voz boliviana: hipérbaton, diminutivos y 'eses' marcadas.....	28
El habla del campo popular... corregida y pensada .....	32
Silencio, castellano villero, español medieval e inglés sudaca.....	36
LA OPERATIVIDAD.....	39
El <i>rebusque</i> de los servicios públicos y los alimentos.....	40
Tácticas urbanas de amplio espectro.....	43
Tácticas rurales de amplio espectro.....	45
Religión, género, identidad y vivienda .....	47
LO ORDINARIO .....	50
La cotidianidad judía.....	50
La <i>bolivianidad</i> ordinaria.....	54
Las costumbres de los crocos rurales.....	58
Sexo, droga y reggaeton... además de cumbia y religión.....	61
Horadaciones, filtros y contradicciones: reflexiones parciales.....	68
<b>Eje 2: La realidad y la ficción en tensión.....</b>	<b>73</b>
Contexto en texto .....	74
Texto sobre texto .....	79
El escritor en la escritura .....	83
<b>Conclusiones .....</b>	<b>90</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>105</b>

*“Perseguir en algunos libros [...] ideologías, imaginarios inconscientes y conflictos hasta ahora irresueltos que laten en nuestra tierra y que la literatura condensa más allá de la voluntad individual de los escritores. Leer, en definitiva, en las obras, deseos o traumas sociales; leer este tiempo y este país”.*  
Elsa Drucaroff, en *Los prisioneros de la torre*, 2011.

## Introducción

### Crisis de representación, nuevas representaciones

Con los saqueos, la insubordinación ante la imposición del estado de sitio, el intento de incendiar el Congreso Nacional, el asedio a la Casa Rosada y, finalmente con 39 muertos sobre sus espaldas, la caída del gobierno de Fernando de la Rúa, el estallido social del 19 y 20 de diciembre de 2001 significó la evidencia de la crisis de representación que sufría la Argentina acorralada en el neoliberalismo, que había sido forjado en el país por la última dictadura militar y profundizado en la década del '90. El incumplible “que se vayan todos” de esas masas, que en muchos casos no habían sido convocadas por partidos, sindicatos ni iglesias, resumía ese marcado rechazo a las instituciones de la política tradicional.

Sin embargo, seguramente no fue sólo la crisis de representación política lo que con el tiempo materializaría aquel estallido. A partir de allí, también se produjeron modificaciones en cuanto a las representaciones de la ficción escrita argentina. No necesariamente porque los escritores consolidados no cubrieran las expectativas de representación de la sociedad o de la sociedad de lectores, sino porque los circuitos de edición y publicación cambiarían y, con ellos también, aparecerían nuevos nombres en las portadas de los libros; y con los nuevos autores, se modificarían las maneras de narrar y los temas de los relatos vinculados con el nuevo contexto político, social y económico, en el que se transformaron los parámetros de referencia de los argentinos. Maristella Svampa afirma, en este sentido, que “los cambios económicos y sociales que arrancaron en los 70 y se acentuaron en los 90, reconfiguraron el mundo popular urbano, cuya identidad colectiva se había estructurado en torno de la dignidad del trabajador”<sup>1</sup>.

Las publicaciones emergentes de estos escritores estuvieron ligadas con la crisis. En aquel escenario, algunas grandes editoriales dejaron de publicar, algunas

---

<sup>1</sup> Svampa, Maristella: “La transformación y territorialización de los sectores populares”, en *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Taurus, Buenos Aires, 2005, página 159.

librerías debieron cerrar, mientras el consumo, incluido el de ficción escrita, no lograba reactivarse<sup>2</sup>. Fue sobre las ruinas del mercado del libro cuya estructura se había derrumbado que comenzaron a construir su visibilidad las llamadas editoriales independientes, en donde las nuevas plumas o dedos tipiadores –las nuevas tecnologías, con el abaratamiento de costos y la generación de vías de circulación, también estuvieron presentes en este proceso– encontraron lugar. En este sentido, Maximiliano Tomas afirma que la “proliferación de editoriales independientes [...] supo trabajar los márgenes del mercado y enriquecer la oferta literaria de manera fundamental”<sup>3</sup>.

Las editoriales realizaron esta construcción a partir de dos cimientos principales. Por un lado, ante la devaluación y el consecuente retroceso de los grandes sellos internacionales, cobraron relevancia los pequeños e “independientes que desde mediados de la década de 1990 venían publicando literatura innovadora, principalmente de escritores entre los veinticinco y los cuarenta años de edad”<sup>4</sup>. Por otro lado, la autogestión fue una de las respuestas que encontraron diferentes sectores ante la crisis. Las asambleas barriales y las fábricas recuperadas, administradas por los trabajadores, empezaban a proliferar. De esta manera, también comenzaron a organizarse algunos escritores, que, a su vez, se convirtieron en editores. Autores que individualmente no habían logrado la publicación, ahora, colectivamente llegaban a las librerías en forma de libro, mientras los grandes sellos que imprimían en España, con un dólar por lo menos triplicado con respecto al peso, dejaban espacio en el mercado.

Por ello, no parece casual que aun sin haberse propuesto que para la elección del corpus<sup>5</sup> de esta tesina fuera condición que las editoriales que publicaron las obras tuvieran las características de las que describimos más arriba, de todos modos, éstas sean Paradiso (creada en 1991), Eterna Cadencia (en 2008) y Mansalva (en 2005).

Con respecto a la narrativa de estos jóvenes escritores, Tomas asegura que “los conflictos históricos que influyen directamente sobre ella ya no son [sólo] la guerra de Malvinas ni la dictadura militar, sino la crisis sociopolítica de 2001”<sup>6</sup>, mientras que Juan Pablo Lafosse argumenta que la “focalización en el pasado, que por momentos se

---

<sup>2</sup> Pron, Patricio: “La reinención de lo nuevo: la literatura argentina después del 2001”, en *Patricio Pron. Dossier de artículos*, <http://patriciopron.blogspot.com.ar/2009/03/la-reinencion-de-lo-nuevo-la.html>, marzo de 2009.

<sup>3</sup> Tomas, Maximiliano: “Notas sobre nueva narrativa argentina”, en *Perfil.com*, [http://www.perfil.com/contenidos/2007/07/15/noticia\\_0006.html](http://www.perfil.com/contenidos/2007/07/15/noticia_0006.html), Buenos Aires, 17 de julio de 2007.

<sup>4</sup> Pron, Patricio, *op. cit.*

<sup>5</sup> Cfr. página 4.

<sup>6</sup> Tomas, Maximiliano, *op. cit.*

construye como oposición y contracara del discurso neoliberal de los noventa, tiene como uno de sus ejes la revalorización de lo nacional y popular, retomando cierta preocupación por lo social en términos ajenos al imaginario de la década menemista”<sup>7</sup>.

Elsa Drucaroff, por su parte, plantea una *Nueva Narrativa Argentina* (a partir de aquí NNA), cuyos integrantes nacen luego de 1960 y empiezan a publicar en la década del ‘90. Ésta, a su vez, se divide en una primera generación de autores, focalizada en la “resistencia cultural espontánea contra el menemismo”<sup>8</sup>, en la que sólo se destacaron “individualidades aisladas”; y una segunda, en la que los escritores lograron publicar y, a veces ganar dinero, a partir de la colaboración mutua, con tiradas pequeñas e impulsados por el trabajo colaborativo, la web 2.0, los encuentros y el calor de la autogestión posterior a la crisis del 2001. En esta última, “la acción no se concibe únicamente en un pasado lejano, sino en nuestro presente, explícitamente atravesado por la política o por los agudos conflictos sociales del entorno real”<sup>9</sup>. Así es que la NNA tematiza la pobreza extrema y la barbarie: “Con naturalidad, sin escándalo, y al mismo tiempo esa barbarie consiste en saberes cuidadosos y profundos que se podrían pensar como conciencia bárbara, una civilibarbarie que hace saber al hijo con precisión qué clase de argentina es su madre inmigrante, en qué consiste su identidad”<sup>10</sup>. A pesar de que Drucaroff no está de acuerdo, Beatriz Sarlo señala que para los escritores de esta época es característico “el presente etnográficamente registrado”, en donde “las interpretaciones del pasado se reemplazan por representaciones etnográficas del presente”<sup>11</sup>.

La política editorial post 2001 en Argentina, evidentemente, queda plasmada en la literatura publicada, no sólo por los nombres que hasta ese momento habían sido inéditos, sino también por las narraciones propiamente dichas, que, tal como plantea Eliseo Verón<sup>12</sup>, no podrían evitar tener la huella de las condiciones en las que fueron producidas.

---

<sup>7</sup> Lafosse, Juan Pablo: “Literatura y crisis: nuevos modos de representación en los años cero”, *El Interpretador*, N° 29, diciembre de 2006.

<sup>8</sup> Drucaroff, Elsa: “Capítulo 1. Mala época para ser joven”, en *Los prisioneros de la torre*, Emecé, Buenos Aires, 2011, página 18.

<sup>9</sup> Drucaroff, Elsa: “Capítulo 4. De la primera a la segunda generación de postdictadura: continuidades y diferencias”, en *op. cit.*, página 187.

<sup>10</sup> Drucaroff, Elsa: “Capítulo 13. Manchas temáticas: ‘la civilibarbarie’”, en *op. cit.*, página 493.

<sup>11</sup> Sarlo, Beatriz: “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías (2006)”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2007, página 473. (Para ver la discusión que plantea Drucaroff, Cfr. Drucaroff, Elsa: “Capítulo 5. Discutiendo con Beatriz Sarlo”, en *op. cit.*)

<sup>12</sup> Cfr. Verón, Eliseo: “El sentido como producción discursiva”, en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1993, página 137.

## Cuatro novelas, un corpus

El *corpus* de la presente tesina está compuesto por cuatro novelas que fueron seleccionadas luego de la lectura de diferentes materiales<sup>13</sup> escritos entre 2002 y 2012 por autores argentinos que no hubieran editado ningún libro antes de ese período (para así explorar un campo de análisis literario no tan transitado) y que al momento de la primera publicación de la novela elegida no superaran los cuarenta años de edad. Es decir que todos los autores de las obras del corpus pertenecen a la *Nueva Narrativa Argentina* descripta por Drucaroff.

Teniendo en cuenta que la tesina analiza la tensión de las ficciones con la referencialidad, por una parte, y las representaciones de la cultura popular, por la otra, se recortó el corpus a partir de las cuatro obras que más riqueza brindaban en ese sentido. Por ello, se seleccionaron:

- Vilker, Shila: *Le digo me dice*, Editorial Paradiso, Buenos Aires, 2004.
- Cabezón Cámara, Gabriela: *La Virgen Cabeza*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2009.
- Morales, Bruno: *Grandeza Boliviana*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.
- Meret, Diego: *La ira del curupí*, Mansalva, Buenos Aires, 2012.

## Reseña de *Le digo me dice*

*Le digo me dice* narra la historia de una familia compuesta por tres mujeres judías (una madre y sus dos hijas), que viven en la zona sur del conurbano bonaerense en la década del 2000. Ellas enfrentan una serie de dificultades económicas, en medio del neoliberalismo extremo de los '90. A través de diferentes tipos de tácticas que se desvían de lo que se podría llamar la práctica legítima, esta familia se las va arreglando para subsistir en un contexto económico y político que le es hostil.

La novela está escrita con una codificación particular, en donde la autora utiliza los signos de puntuación con sentidos que no son los establecidos canónicamente. De esta manera, se marca la oralidad de los personajes que a través de sus voces hacen

---

<sup>13</sup>*Le digo me dice* (Shila Vilker, Editorial Paradiso, Buenos Aires, 2004); *La Virgen Cabeza* (Gabriela Cabezón Cámara, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2009); *Opendoor* (Josi Havilio, Entropía, Buenos Aires, 2006); *Grandeza Boliviana* (Bruno Morales, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010); *Pinamar* (Hernán Vanoli, Interzona, Buenos Aires, 2010); *La 31 (una novela precaria)* (Ariel Magnus, Interzona, Buenos Aires, 2012); *El mendigo chupapijas* (Pablo Pérez, Mansalva, 2005); *La ira del curupí* (Diego Meret, Mansalva, 2012); *Falso contacto* (Ana Ojeda, Milena Caserola, 2012); *Gaijin* (Maximiliano Matayoshi, Alfaguara, 2003); *Alta rotación* (Laura Meradi, Tusquets, 2009).

avanzar la historia. Con este recurso, la autora los hace expresar verbalmente, dando la sensación de una cotidianidad característica de la charla familiar, con sus discusiones, risas, llantos, insultos, arrepentimientos e interrupciones. Sólo el último párrafo, el cual podría leerse como si fuera un epílogo, da la sensación de no ser "hablado" por un personaje.

Debido a que todo parece ser oralidad, *Le digo me dice* utiliza como recurso la mención de sucesos históricos para ubicar en el tiempo a la narración; por ejemplo, alude a un intendente del partido de Lanús (Manuel Quindimil), comenta la muerte del cantante cuartetero cordobés Rodrigo Bueno y recuerda a un ex presidente al que se lo denomina como "el patilludo". La narración no se limita sólo a la década menemista ni a las tres mujeres, sino que por momentos retoma la historia familiar, siempre haciendo alusión a lo judío, remontándose a épocas pasadas, con personajes antecesores de los ya mencionados.

El juego entre forma y contenido que presenta la novela, escrita de una manera particular, en la que se marca la oralidad en la escritura con códigos *ad hoc* que no respetan las reglas establecidas por la gramática normativa y que varía de capítulo en capítulo, es retomada en el último pasaje, en donde Shila Vilker parece fundamentar su escritura afirmando que "una familia no es más que una forma"<sup>14</sup>.

## Reseña de *La Virgen Cabeza*

*La Virgen Cabeza* relata la historia de amor entre una periodista y una travesti villera que se comunica con la Virgen María. A partir de este diálogo místico, se toman las decisiones en el interior de la villa El Poso. La novela intercala en diferentes capítulos las voces de las dos protagonistas, haciendo evidente diferencias culturales, sociales y léxicas según el caso. También se focaliza en el extrañamiento que provoca en cada una el encuentro de diferentes culturas.

El texto se narra en un lenguaje cotidiano, con una marcada diferenciación de acuerdo con cuál de los dos personajes es el que narra el capítulo, aunque siempre la que transcribe es la periodista. La ficción asume que se está escribiendo un libro a partir de lo que sucede y se graba en la villa. Por momentos, se encuentran mestizajes en donde un lenguaje letrado termina convirtiéndose en uno vulgar y grosero (y viceversa).

---

<sup>14</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 162.

*La Virgen Cabeza* cuenta la historia retrospectivamente, como el recuerdo de los sucesos pasados desde un presente en el que los personajes principales ya no habitan en la villa y la travesti es famosa, rica y, junto a su pareja (la periodista), está esperando una hija.

Más allá de la historia de amor entre las protagonistas, la novela relata las problemáticas socioculturales que los habitantes de una villa de emergencia padecen a diario y cómo esas cuestiones van moldeando la “cultura villera”, en la cual se acostumbra a vivir en la marginalidad, con la falta de servicios públicos, de higiene, con la muerte siempre al acecho y con la permanente amenaza de la policía y las topadoras que pretenden sacarlos de las tierras tomadas.

### Reseña de *Grandeza Boliviana*

A pesar de su nombre, *Grandeza Boliviana* transcurre íntegramente en la Argentina, mayormente en la ciudad de Buenos Aires y el conurbano, pero también en la costa atlántica. En este contexto, cuenta retazos de la vida, con diálogos, costumbres cotidianas, trabajo, del protagonista inmigrante, que vive en la comunidad boliviana porteña. De su nombre, el lector no se entera nunca, quizás ello se vincule con que el inmigrante boliviano en Argentina perciba que no está en el mismo nivel que los rioplatenses. En numerosas ocasiones se representan las discriminaciones que sufren los bolivianos por su nacionalidad.

Sin embargo, las diferencias jerárquicas entre culturas, también se pueden ver al interior de la colectividad boliviana, de acuerdo con el idioma, las zonas de las que provienen los personajes, las vestimentas, las comidas y las bebidas. Y también están representadas las diferencias con otros migrantes en Buenos Aires, tanto migrantes internos como migrantes de otros países de Latinoamérica.

Las ocupaciones del protagonista, de su tío, y los barrios por los que se mueven habitualmente, se podría pensar que están vinculadas con el estereotipo construido desde una mirada porteñocéntrica de un migrante boliviano: son albañiles, que pasan mucho tiempo en Villa Soldati, se agrupan en organizaciones no gubernamentales de acuerdo con su lugar de origen, piden subsidios y terrenos al Estado porteño. Y por su trabajo, visitan barrios de clase media o media alta, como Palermo o Caballito, y así se produce un encuentro entre culturas todavía más distantes que cuando se relacionan con argentinos de barrios más humildes.

Cabe destacar, también, que en la voluntad de narrar la historia desde un punto de vista boliviano, el autor, Sergio di Nucci, firma con el pseudónimo, vinculable con un nombre boliviano, Bruno Morales. Y, a su vez, en un momento aparece como un personaje, escritor boliviano, dentro de la ficción, lo cual permite indagar en las tensiones entre realidad y ficción que se manejan en la novela.

## Reseña de La ira del curupí

*La ira del curupí* se desarrolla en un pueblo litoraleño, Ituzaingó, y en Buenos Aires. En la cotidianidad de este lugar correntino, se describe la vida de sus habitantes, sobre todo de los “crotos”, aquellos hombres que sólo trabajan para comer lo necesario y tomar alcohol, a partir de las experiencias de uno de ellos, Monet –y de dos de sus amigos, Fonseca y Ucello–.

El terror en el ámbito del pueblo empieza a cundir cuando muchos crotos comienzan a aparecer muertos luego de ser violentamente violados. El relato de la policía y de los medios de comunicación locales afirma que se suicidan luego de ser ultrajados por el curupí (un ser mitológico litoraleño que tiene los pies al revés y el pene gigantesco). Algunos crotos, que no son más que linyeras borrachos del ámbito rural, se desesperan y se encomiendan a la Virgen y al Gauchito Gil, entre otros; uno se cree el salvador; mientras los muertos siguen proliferando.

En la segunda parte, se devela que la familia más poderosa del lugar, los Ojeda, está utilizando la creencia popular del curupí para apropiarse de tierras que les son ajenas. Para ello, matan a los crotos del lugar que deambulan por la zona y que pueden descubrirlos y, con la complicidad de la municipalidad y la policía, difunden, a través de la radio del pueblo, la historia de los suicidios tras las violaciones.

Paralelamente, en Buenos Aires, una empleada de un local del shopping Abasto un día que llega a su casa se encuentra con que su padre desapareció y decide contratar a un detective que se hace llamar Wright para que lo busque. Wright no es más que un empleado administrativo de una agencia de seguros con ansias de filmar una película pornográfica basada en textos de Shakespeare mezclados con la leyenda del curupí. Así es que Wright viaja a Ituzaingó en busca del padre de su cliente, quien es el encargado de la radio, máxima difusora de los crímenes supuestamente perpetrados por el curupí.

A partir de este viaje se puede observar el encuentro de la cultura urbana con la rural, que es sólo uno de los contactos entre elementos de diferentes culturas que se representan en la novela. Es posible enumerar, por ejemplo, el apodo de Monet (un pintor francés que pertenecería a la cultura culta) para un croto del litoral, el contacto violento y hasta asesino entre las clases poderosas de Ituzaingó y las más marginadas, y la hibridación que pretende el detective entre Shakespeare y el cine porno.

En el Anexo I se presenta un cuadro en donde se enumeran algunas de las características de los personajes de cada novela, que tienen relación con la representación de lo *popular* en los textos analizados. Este aspecto será desarrollado en profundidad en el primer eje de la presente tesina a partir de los conceptos y categorías planteadas en el apartado "Lo popular"<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Cfr. página 10.

**Anexo I: Aspectos de los personajes vinculados con lo popular de acuerdo a cada una de las novelas que componen el corpus.**

Novela	Aspectos de los personajes vinculados con lo <i>popular</i>
<b>Le digo me dice</b>	Familia de mujeres judías (la madre y sus dos hijas), sin integrantes hombres, que viven en el conurbano bonaerense y fueron duramente golpeadas por las políticas neoliberales del menemismo. Sufren los problemas de habitar una casa ediliciamente muy maltratada y la inminente posibilidad de que les corten los servicios públicos por falta de pago.
<b>Grandeza Boliviana</b>	El protagonista es un inmigrante boliviano que vive en la comunidad de dicho país en la Ciudad de Buenos Aires. Por esta condición, tanto él como sus compatriotas inmigrantes, en ocasiones, sufren la discriminación por parte de los argentinos. Los personajes se dedican a la albañilería, trabajan en negro, viven en villas, duermen en el suelo y se agrupan en organizaciones no gubernamentales de acuerdo con su lugar de origen, piden subsidios y terrenos al Estado porteño.
<b>La ira del curupí</b>	A los personajes se los denomina "crotos" para diferenciarlos del resto de los gauchos que habitan Ituzaingó, en la provincia de Corrientes y alrededores. Estos hombres se caracterizan por trabajar lo mínimo e imprescindible y por tomar alcohol casi todo el tiempo. A partir del miedo que les provoca el curupí, algunos crotos se encomiendan a la Virgen y al Gauchito Gil, entre otros.
<b>La Virgen Cabeza</b>	Una de las protagonistas es una travesti villera que se comunica con la Virgen María y vive en una villa de la Ciudad de Buenos Aires. La novela relata las problemáticas que los habitantes de una villa de emergencia padecen a diario, al vivir en la marginalidad, con la falta de servicios públicos, de higiene, con la muerte siempre latente y con la permanente amenaza de la policía y las topadoras que pretenden sacarlos de las tierras tomadas. En esta novela aparece un desvío de la religión oficial, ya que la travesti se comunica con la Virgen María convirtiéndose en su intermediaria directa en la tierra, sin contar con un templo, ni sacerdote, ni imágenes oficiales, sino las que pueden construir los habitantes de la villa.

## **Objetivos**

A partir del análisis de las novelas, esta tesina indaga y reflexiona las modificaciones experimentadas por la narrativa de nuestro país, tomando a diciembre del 2001 como punto de partida. Dado que se trata de un recorte limitado, las conclusiones, por supuesto, no pretenden una generalización hacia la totalidad de la literatura argentina. El objetivo general de esta tesina fue observar la existencia de las modificaciones y continuidades en las formas del relato ficcional, llevada adelante por los novelistas seleccionados, identificando los siguientes aspectos fundamentales:

-Los modos en que la narrativa de la última década hace visible lo popular en las novelas no históricas escritas luego de la gestación de la crisis del 2001; qué y quiénes se representan como populares y de qué manera.

-Las maneras en que la literatura argentina contemporánea incorpora formas narrativas propias de construcciones discursivas no clasificadas canónicamente como literatura de ficción, como por ejemplo el discurso periodístico o la autobiografía.

-Cómo se desarrolla la tensión entre los opuestos metodológicos referencial-ficcional, buscando establecer relaciones y posibles continuidades históricas con autores como Roberto Arlt, Rodolfo Walsh y Manuel Puig, quienes transitaron esa misma tensión.

## Lo popular

Diferentes autores han abordado el concepto de lo popular y han realizado aportes valiosos en el estudio de la cultura. Para rastrear cómo aparece representado lo popular en el interior de las novelas del corpus, es necesario recuperar distintos aportes teóricos, a pesar de que, en algunos casos, sean disímiles y hasta contrapuestos entre sí. En este apartado, se pretende retomar un conjunto de conceptos para utilizarlos –al decir de Michel Foucault<sup>16</sup>– como cajas de herramientas a lo largo del análisis, y así poder establecer las posibles articulaciones para la reflexión y la producción de conocimiento. Es por ello que, ante la proliferación de autores y de categorías que abordan lo popular, se realizó un recorte en relación con el interés del presente trabajo.

Mientras Peter Burke define la cultura popular como “no oficial, la [...] de los grupos que no forman parte de la élite, las ‘clases subordinadas’ [...], artesanos y campesinos”<sup>17</sup>, Michel de Certeau sostiene que lo popular es una amenaza para el orden hegemónico o dominante y, por lo tanto, éste busca eliminarlo o reducirlo. Esto sólo se puede llevar adelante mediante una acción política, que necesariamente implicaría una violencia que excluye (silencia) lo popular. Para De Certeau, no existen textos populares, dado que lo popular no tiene voz propia para quedar grabada en el molde de la letra, ya sea de la historia, de la academia o, en este caso, de la literatura. Para él, la cultura popular se sostiene y organiza a través de la oralidad, la operatividad y lo ordinario, no pudiendo, de ninguna manera, tener espacios propios ni desarrollar “estrategias”; en cambio, se vale de “tácticas” en el lugar de otro, sacando provecho de fuerzas ajenas, como son los momentos oportunos o las improvisaciones, y a partir de la combinación de elementos heterogéneos, pero no pudiendo nunca acumular lo conseguido. De este modo, sólo trabaja a partir de la horadación de lo establecido, mientras el saber siempre está “ligado a un poder que lo autoriza”<sup>18</sup>. Al conocimiento, lo organiza la violencia, el silencio y la exclusión, y así lo popular se convierte en una amenaza que hay que suprimir.

Los conceptos de De Certeau son útiles para pensar las voces populares que aparecen en las novelas, ya que obligan al cuestionamiento acerca de si hablan los

---

<sup>16</sup> Foucault, Michel. “Poderes y Estrategias”, en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza Ed., Madrid, 1985, página 85.

<sup>17</sup> Burke, Peter: “Prólogo”, en *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza, Madrid, 1978, página 29.

<sup>18</sup> De Certeau, Michel y otros: “La belleza de lo muerto: Nisard”, en *La cultura popular*, Buenos Aires, Nueva visión, 1999, página 49.

personajes populares con voz propia o si –al no existir dicha posibilidad– son hablados y contruidos, *enletrados*, por la intelectualidad letrada del escritor.

En este sentido, Carlo Ginzburg retoma a De Certeau: “¿La cultura popular existe fuera del gesto que la suprime? La pregunta es pura retórica y la respuesta es claramente negativa”<sup>19</sup>. Este interrogante y el de la propiedad de las voces representadas en la literatura son uno de los puntos de partida del análisis de la cultura popular en las novelas seleccionadas. Se utilizará el término “cultura popular” en el desarrollo de este trabajo, más allá de la contradicción que supone analizarla al mismo tiempo que se problematiza su existencia. Cabe aclarar que la cultura popular no es unívoca, sino que es plural. Siempre habría que hablar de culturas populares.

En este sentido, es evidente y no se puede soslayar que las voces populares que aparecen en los textos, no son las voces mismas sino representaciones, más allá de que muchas veces éstas estén presentadas de una manera que provoca un efecto de transcripción literal. Aun si sucediera un pasaje letra a letra del discurso oral al escrito, ello no implicaría que allí estuviera el discurso oral: “La escritura no es una traducción de lo oral a lo escrito, sino que genera toda una cultura y unas vías propias de desarrollo”<sup>20</sup>.

Es imprescindible, para analizar las culturas populares, incorporar en el análisis el pensamiento de Pierre Bourdieu. Este autor plantea que tanto los conceptos de lengua como de cultura popular son el resultado de un efecto de dominación por el cual lo popular sólo sería una degradación de lo legítimo. A su vez, este pensador francés señala la paradoja de intentar reivindicar una supuesta lengua o cultura popular como signo de identidad, cuando la etiqueta de popular sólo puede coserla la cultura dominante: “Si, para resistir, no tengo otro recurso que reivindicar eso en nombre de lo cual soy dominado, ¿se trata de resistencia? [...] Cuando, a la inversa, los dominados trabajan para perder lo que los señala como vulgares y para apropiarse de eso con relación a lo cual aparecen como vulgares, ¿es sumisión? Pienso que es una contradicción insoluble”<sup>21</sup>.

Si bien para Bourdieu, por esto mismo, no puede existir la cultura popular, ya que ésta respondería a los fragmentos dispersos de la cultura legítima, que son

---

<sup>19</sup> Ginzburg, Carlo: “Prefacio” a *El queso y los gusanos*, Muchnik, Barcelona, 1981, página 14.

<sup>20</sup> Calsamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo: “El discurso escrito”, en *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Ariel, Barcelona, página 89.

<sup>21</sup> Bourdieu, Pierre: “Los usos del ‘pueblo’”, en *Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona, 1988, página 156.

seleccionados y reinterpretados por el *habitus*<sup>22</sup> de clase e “integrados en la visión unitaria del mundo que éste engendra”<sup>23</sup>, la paradoja planteada es enriquecedora a la hora de pensar la manera en que están escritas las novelas seleccionadas. Cabe preguntarse si se estigmatiza a los populares desde los autores letrados, incorporando (desde la intelectualidad que escribe, por supuesto) lenguas populares o, si por el contrario, aparecen esas supuestas lenguas populares, esas distinciones identitarias y, ¿por qué no?, alguna resistencia popular.

Bourdieu, a su vez, asegura que una lengua popular nunca podría ser contracultural, ya que el “discurso herético” (enfrentado al dóxico), entendido como la posibilidad de cambiar el mundo social modificando la representación de ese mundo (rompiendo la adhesión al sentido común y el orden legítimo), no se produce.

Otro de los conceptos bourdieanos que se utilizan para analizar la noción de cultura popular, que se puede vincular con las tácticas decerteaucianas, es el de “sustitutivo en rebaja”, que se refiere a aquellas prácticas o productos que realizan o consumen las clases populares en reemplazo de los bienes “dignos de ser poseídos”<sup>24</sup>, a los cuales no tienen acceso.

Siguiendo algunas reflexiones de la crítica literaria Drucaroff<sup>25</sup> es posible interrogarse qué incorporan las novelas seleccionadas de la contemporaneidad nacional, qué quieren cuestionar del orden social, qué buscan reivindicar y qué ocultan. Algunos de esos interrogantes guían el análisis del primer eje de la tesina y se relacionan con el segundo en cuanto a la incorporación en la ficción de elementos provenientes de géneros referenciales.

---

<sup>22</sup> El concepto central de la teoría de Bourdieu es el de *habitus*, al que define como “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones” (Bourdieu, Pierre: *El sentido práctico*, Taurus, Madrid, 1991, página 92).

<sup>23</sup> Bourdieu, Pierre: “La elección de lo necesario”, en *La distinción*, Taurus, Madrid, 1979, página 402.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, página 393.

<sup>25</sup> Drucaroff, Elsa: “De las utopías a la muerte de las certezas”, en *Revista Noticias*, N° 1818, Buenos Aires, 29 de octubre de 2011, página 88.

## **Ficcionalizar la realidad / Realizar la ficción**

La presente tesina nació a partir de la posibilidad de que sus dos autores integraran un proyecto de investigación UBACyT que también proponía indagar en la novelística argentina posterior al 2001 y las tensiones entre la ficción y la realidad. Como ya se hizo referencia en el apartado anterior, a su vez, en este trabajo se intenta explorar también las representaciones de las culturas populares y sus tensiones con la cultura culta, entre otras. El proyecto fue un disparador fundamental de la tesina, ya que en un principio ésta además se propuso como un trabajo complementario de esa investigación de la que finalmente los tesistas no participaron.

En aquel momento, el primer texto por fuera de las novelas relevado *ad hoc*, tanto para abordar la tesina como para sumergirse en el proyecto de investigación, fue *Aquí América latina. Una especulación*. Allí, Josefina Ludmer plantea la noción de *realidadficción*, al analizar las ficciones del 2000 que aborda su libro. Para ella, muchos de estos textos, literarios o no, en la Argentina coproducen la realidad, desde esa ficción elaborada en determinada realidad: “Estas escrituras [...] reformulan la categoría de realidad [...]. Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano, y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el e-mail, Internet. Fabrican presente con la realidad cotidiana”<sup>26</sup>. A su vez, afirma que muchas de esas ficciones recurren a géneros referenciales, de las ciencias (como la etnografía), de la autobiografía y del periodismo, entre otros.

Cabe aclarar desde un principio, que en esta tesina se entiende a la realidad como una construcción que no puede existir más allá de los discursos que la coproducen, la hacen inteligible y la transforman. Se parte de la asunción de que no existe un grado cero de la realidad y de que el discurso excluyentemente denotativo y objetivo sólo puede existir conceptualmente, como un supuesto ideal del que cierto periodismo y cierta ciencia, entre otros, se jactan. Ignacio Ramírez afirma que “las representaciones no son un adorno de la realidad porque son vinculantes: configuran percepciones y producen comportamientos. En suma, todo mapa, toda representación comporta un recorte, subraya algunos rasgos, elimina o eclipsa otros”<sup>27</sup>. Si se mira la tensión realidad/ficción desde el otro polo, también es necesario subrayar que tampoco puede establecerse un grado cero de la ficción. De lo que se trata, es de observar las tensiones de los textos que se presentan o se asumen como ficciones, pero que

---

<sup>26</sup> Ludmer, Josefina: *Aquí América latina. Una especulación*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010, página 151.

<sup>27</sup> Ramírez, Ignacio: "Los mapas y el territorio", en *Le Monde diplomatique*, Edición 169, Buenos Aires, julio 2013.

incorporan una y otra vez cuestiones que retoman de su entorno histórico. A ellas muchas veces se las llamará realidad, por no encontrar un término mejor para nombrarla. Así, cuando se hable de elementos reales o tomados de la realidad, como sugiere Ana María Amar Sánchez, se estará haciendo referencia a lo “histórico o testimonial”<sup>28</sup>.

Por su parte, el concepto de realidadficción, al que se hizo referencia anteriormente, alude al proceso de desdibujamiento de la frontera entre discursos referenciales y ficcionales. Desde aquí, entonces, Ludmer plantea que esos textos son y no son literatura, que pertenecen al ámbito de ficción y también al de la realidad, y ante la posible pregunta de cómo clasificarlos, de dónde encasillarlos frente a la ausencia de “índices de realidad”, responde: “Entrarían en la fábrica de realidad que es la imaginación pública para contar algunas vidas cotidianas en alguna isla urbana latinoamericana”<sup>29</sup>.

A su vez, Sarlo afirma que en los años ‘80 la literatura se preocupó por reconstruir el pasado reciente de la dictadura militar, en relación con la inmediatez biográfica de los escritores de esa época. Además, como ya se adelantó, sostiene que el lugar de la literatura se ha modificado y que “leyendo la literatura hoy, lo que impacta es el peso del presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar. Si la novela de los ochenta fue ‘interpretativa’, una línea visible de la novela actual es ‘etnográfica’”<sup>30</sup>. Para esta autora, se produce un abandono de la trama que lleva a la ficción a una “lógica donde *todo* puede ser posible”<sup>31</sup>.

Los conceptos de realidadficción, de fábrica de realidad y de imaginación pública, de Ludmer, y la oposición novela interpretativa-novela etnográfica, de Sarlo, junto con la discusión que sostiene Drucaroff al respecto, son lecturas que abren un posible camino para reflexionar sobre la relación entre los textos referenciales y ficcionales.

También es interesante el planteo de la crítica literaria argentina Graciela Speranza, quien afirma que, luego de que en la década del ‘60 Roland Barthes decretara “la muerte del autor”, estableciendo una “interdicción autobiográfica”, en los últimos años, la autobiografía vuelve a filtrarse en la literatura argentina de ficción. En este

---

<sup>28</sup> Amar Sánchez, Ana María: *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1992, página 20.

<sup>29</sup> Ludmer, Josefina, en *op. cit.*, página 156.

<sup>30</sup> Sarlo, Beatriz, *op. cit.*

<sup>31</sup> *Op. cit.*, página 476.

marco, es que retoma de Serge Doubrovsky el neologismo *autoficción*. Con esta reaparición de lo autobiográfico en diferentes ficciones, se producen distintas relaciones entre el yo del autor y la narración ficcional que, sostiene Speranza, en diversas ocasiones “proponen un pacto ambiguo con el lector”<sup>32</sup>. Esta ambigüedad podría equipararse con la concepción de ambivalencia que, desde una teoría muy distinta, plantea Ludmer para el régimen de realidadficción: “La imaginación pública fabrica realidad, pero no tiene índice de realidad, ella misma no diferencia entre realidad y ficción. [...] Es ambivalente: puede darse vuelta o usarse en cualquier dirección”<sup>33</sup>.

Sin embargo, Speranza no sólo tiende líneas para reflexionar sobre lo autobiográfico, sino también para abordar más en general la tensión que se plantea en algunos textos entre la realidad y la ficción en los últimos años: “Aunque la tradición moderna nos ha legado una desconfianza tenaz en las formas clásicas de la representación realista, la literatura se obstina en acercar el lenguaje al mundo”<sup>34</sup>.

Como antecedente, se puede mencionar a tres escritores que se tomaron como referentes de la literatura argentina que, en diferentes momentos, produjeron obras que se corrieron de los límites establecidos entre la realidad y la ficción: Arlt, Walsh y Puig. Asimismo, los dos primeros utilizaron marcadamente recursos provenientes del periodismo y el último del lenguaje cinematográfico o escénico, al mismo tiempo que incluyeron, de diferentes maneras, a personajes de los sectores populares.

Analía Capdevila sostiene que Arlt incorpora un “nuevo orden de referentes, en especial de los sectores pobres y marginales del ámbito de la ciudad”, en donde se puede observar su “voluntad de realismo”<sup>35</sup> en la ficción. Asimismo, Roberto Retamoso coincide en que al “asumir un auténtico *decir popular*, reivindicado frente a las concepciones cerradas y retrógradas del poder político y cultural, Arlt se revela como un observador atento no sólo de la realidad que observa sino también del lenguaje, de las formas y usos lingüísticos concretos propios de los sectores mayoritarios de la sociedad”<sup>36</sup>.

Se puede agregar que Arlt, entre otros personajes de sectores marginados, incorpora al homosexual, aunque con características negativas, mientras que, algunas

---

<sup>32</sup> Speranza, Graciela: “Dónde está el autor”, en *Otra parte. Revista de letras y artes*, N° 14, Buenos Aires, 2008, página 7.

<sup>33</sup> Ludmer, Josefina, *op. cit.*, páginas 11 y 12.

<sup>34</sup> Speranza, Graciela: “Por un realismo idiota”, en *Otra parte. Revista de letras y artes*, N°8, Buenos Aires, 2006, página 20.

<sup>35</sup> Capdevila, Analía: “Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad”, en Jitrik, Noé (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 6: “El imperio realista”, Emecé, Buenos Aires, 2001, página 226.

<sup>36</sup> Retamoso, Roberto: “Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad”, en Jitrik, Noé (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 6: “El imperio realista”, *op. cit.*, página 315.

décadas más tarde, Puig es quizás el primero que incluye un personaje homosexual con características positivas en la ficción argentina<sup>37</sup>. A su vez, José Amícola observa que “la obra de Puig venía a señalar qué había de melodramático en el arte considerado alto y qué había de profundo en el arte despreciado”<sup>38</sup>. Justamente por ello, por incluir el arte despreciado, es que posiblemente haya sido denigrado por la crítica literaria de la época y sólo fuera aceptado y hasta elogiado luego de su muerte: “El valor de Puig fue reconocido por muy escasos críticos prestigiosos [...] en los años 60-70, pese a haber sido descubierto por el mercado —es decir, por muchos lectores, quienes no piden permiso a la crítica para comprar-leer los libros—, y haber sido llevado al cine. [...] A lo largo de esa década [‘90] hubo en la academia una impresionante profusión de trabajos elogiosos, simposios y congresos dedicados al autor de *Boquitas pintadas*, que ingresó definitivamente al canon, como suele ocurrir, cuando murió”<sup>39</sup>.

Entre ambos, temporalmente hablando, Walsh puso en cuestión muchas de las nociones a partir de las cuales se pensaba la literatura y, con *Operación Masacre* en 1957<sup>40</sup>, fundó el género que Truman Capote llamaría relato de no-ficción. Amar Sánchez señala dos mecanismos específicos del, en ese entonces, nuevo género: los “códigos literarios para abandonar la inmediatez del periodismo y la condición de ‘puro’ testimonio”<sup>41</sup>. A su vez, en todos sus relatos de no-ficción, Walsh incluye personajes de las clases populares, dado que en ellas se tematizan asesinatos y masacres vinculados con el poder y las persecuciones políticas de militantes que, como Walsh mismo, fueron muertos por contraponerse al orden establecido. Cabe mencionar que Walsh también aborda lo popular y se plantean cuestiones relacionadas con la referencialidad de la ficción en cuentos como “Fotos”, “Cartas”, “Esa mujer” y otros, género no considerado en este trabajo.

---

<sup>37</sup> No es un detalle que la condición de homosexual de Puig fuera pública en ese momento, ni que fuera prohibido y tuviera que exiliarse durante la dictadura.

<sup>38</sup> Amícola, José: “Manuel Puig y la narración infinita”, en Jitrik, Noé (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 11: “La narración gana la partida”, Emecé, Buenos Aires, 2000, página 310.

<sup>39</sup> Drucaroff, Elsa: “Capítulo 5. Discutiendo con Beatriz Sarlo”, en *Los prisioneros de la torre*, op. cit., página 220.

<sup>40</sup> “Suele pensarse en los narradores norteamericanos, en especial Capote, Mailer y Wolfe, como los iniciadores del género. Sin embargo, ocho años antes de que Capote escribiera *A sangre fría* (1965), Rodolfo Walsh había publicado en Buenos Aires *Operación Masacre*” (Amar Sánchez, Ana María, op. cit., página 13).

<sup>41</sup> Amar Sánchez, Ana María, op. cit., página 125.

## Metodología

Este trabajo se divide en dos ejes analíticos. Por un lado, piensa la representación de lo popular en las novelas analizadas. Por otro, reflexiona acerca de la tensión entre realidad y ficción que aparece en ellas. Ambos ejes se abordarán desde los lineamientos conceptuales planteados en los apartados anteriores.

Para el primer eje, los principales conceptos metodológicos se basaron en la obra de De Certeau, para quien la cultura popular se organiza a partir de la oralidad, la operatividad y lo ordinario. Éstos fueron utilizados como categorías analíticas, para reflexionar sobre cómo aparece representado lo popular en las novelas.

Por el lado de la oralidad, se rastrearon las maneras en que las obras representan las voces de los personajes populares: qué marcas se utilizan, cómo se diferencian del resto de la materia narrativa, cómo se relacionan los diferentes modismos de acuerdo con quién es el portador del habla, qué lenguas aparecen y cómo se vinculan con la predominante, cómo se representan las entonaciones, los volúmenes, las actitudes y los silencios. Esta categoría también fue útil para distinguir algunos textos que problematizan la oralidad de alguna manera, mientras que otros sólo la representan, sin reflexionar explícitamente sobre ella. En algunos de los que se vuelven sobre el habla, se pueden distinguir los textos en que se marcan las desviaciones del “buen uso de la lengua” y también aquellos otros que diferencian cuáles son los personajes que pueden escribir además de hablar. El modo en que se registra la oralidad, es interesante, según Drucaroff, además, porque “dejar que una literatura haga sonar voces que se están pronunciando es un aporte en sí mismo, esas voces hacen preguntas nuevas”<sup>42</sup>.

Es importante volver a aclarar que las oralidades, ya sean populares o no –más aún las populares porque tienen una doble mediación–, no son las oralidades mismas, dado que la transcripción al pasar de un soporte a otro modifica el estatuto del discurso. Dominique Maingueneau<sup>43</sup> distingue el discurso oral del escrito y, entre otras diferencias, señala la dependencia o independencia del entorno no verbal (en donde emisores y receptores comparten o no espacio y tiempo) y la espacialidad del texto impreso, lo cual implica que éste sea un continuo que no puede superponerse, como los sonidos, en determinado momento. A su vez, Helena Calsamiglia Blancafort y Amparo Tusón Valls añaden que existen elementos no verbales de la oralidad que la escritura no puede aprehender: cinésicos, proxémicos y pronunciaciones, vocalizaciones, entre otros.

---

<sup>42</sup> Drucaroff, Elsa: *op. cit.*, página 261.

<sup>43</sup> Cfr. Maingueneau, Dominique: *Análisis de textos de comunicación*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2009.

Por otro lado, vinculado con la espacialidad del texto escrito, señalan la importancia del paratexto que no forma parte del discurso oral: el formato, la tipografía, el diseño, los dibujos, las fotos, los gráficos, etc.

La categoría operatividad permitió observar las diferencias y similitudes de las representaciones que las novelas hacen de la apropiación cultural por parte de los personajes populares. Así, se relevaron aquellas prácticas que se desviarían de los usos legítimos de los productos culturales, a través de tácticas que buscan obtener alguna ganancia momentánea en una estrategia ajena. Se diferenciaron las prácticas desviadas legales de las ilegales y, a su vez, se utilizó el concepto bourdiano de “sustitutivo en rebaja”, explicado anteriormente, para complejizar esta categoría, distinguiendo aquellas prácticas accesibles que de alguna manera reemplazan a las legítimas e inaccesibles para las mayorías.

Lo ordinario se refiere a la cotidianidad y se dibuja a partir de las acciones, consumos y maneras de hacer que los personajes populares llevan a cabo en sus vidas y que son singulares. Para este análisis se tomaron en cuenta la música que escuchan en distintos pasajes de las novelas, los hábitos culinarios –ya sea por carencia o por costumbres regionales–, la religión oficial y otras creencias y mitos, y en algunos casos, los consumos de bebidas y de drogas, las fiestas que se organizan en cada comunidad o a las que asisten, cómo se visten y se peinan los protagonistas. Por otra parte, se relevaron las condiciones materiales edilicias (o no) en las que viven o pasan su tiempo los personajes.

El segundo eje, que aborda las tensiones entre realidad y ficción, se dividió, para su análisis, en tres apartados o subejos, que se abordaron desde los aportes de Ludmer, Drucaroff, Speranza, Sarlo y Sandra Contreras. Partiendo de la premisa de que en las cuatro novelas se puede rastrear un desdibujamiento de los límites de realidad y ficción, se decidió tomar, por un lado, el contexto histórico y, por otro, los elementos metadiscursivos<sup>44</sup> y, finalmente, las referencias a la biografía del escritor y la escritura.

El primer apartado, “Contexto en texto”, abarcó diferentes planos de conocimiento público en la década analizada. Es decir, aquellas situaciones identificables para el lector porteño que haya vivido parte de su vida en Argentina (más específicamente en la provincia y la ciudad de Buenos Aires) después de 2000. Para ello, en las novelas de ficción que componen el corpus, se rastrearon hechos,

---

<sup>44</sup> Se utiliza el concepto metadiscursos en el sentido que le otorga Verón, Eliseo, *op cit.*, página 133. “La relación entre el discurso producido como análisis y los discursos analizados es una relación entre un metadiscursos y un discurso-objeto”.

acontecimientos, escenarios y personalidades, que hacen referencia a la realidad. Algunas de éstas ubican al lector en el lugar, otras en el tiempo y otras en ambos a la vez, remitiendo a situaciones reconocibles, más allá de y previas al texto; es decir, a la realidad. De esta manera, se indagó cómo la realidad contribuye a construir la ficción en las obras analizadas.

La segunda parte que compone el eje en que se analiza la tensión realidad/ficción, “Texto sobre texto”, la conforma la reflexión sobre la tematización de la escritura y los discursos en los textos analizados. Mientras Ludmer afirma que en las ficciones del 2000 se multiplica el metadiscurso literario y las autorreferencias, el lector y el escritor, Contreras retomando a César Aira, introduce el concepto de “mediación por los signos”, por signos que representan otros signos (en términos de Verón textos cuyo objeto son otros textos) para pensar el realismo. Así, en esta parte, se analizan las referencias al propio texto, a la propia escritura de la novela e incluso a los cruces entre realidad y ficción que se duplican al interior de algunos de los relatos, en manos de los personajes que también escriben (cuentos, novelas, “ópera cumbia”, guiones cinematográficos, etc.).

Finalmente, el tercer subeje, “El escritor en la escritura”, aborda la cuestión de la aparición autobiográfica de los escritores en las novelas del corpus. Speranza, en este sentido, declara para los últimos años de la literatura argentina el fin de la “interdicción autobiográfica”. De ese modo, tras relevar diversas fuentes (otras novelas, entrevistas, críticas, artículos, etc.) se establecieron vínculos entre las obras del corpus y las biografías de sus autores, desde el juego con el nombre/pseudónimo con que firma un libro hasta los miedos de la infancia.

Luego del análisis de cada uno de los ejes a partir de las categorías descriptas, se elaboraron las conclusiones que los integran. Las categorías analíticas nunca son neutrales e implican todo un bagaje teórico que condiciona el pensamiento. Por eso, toda elección metodológica lleva consigo cierta limitación. En este sentido, se intentó reflexionar a partir de lo descrito con aportes de otros autores y una mirada crítica con respecto a dicho condicionante metodológico.

## Eje 1: Cultura Popular

*Hice mi obra, creé mi estilo, con los desechos, con la basura que arrojaba la gente culta, con la sobra que dejaba la intelligenzia. Con el mal gusto que ellos despreciaban y pensaban inútil, armé mi discurso y le di peso a mi lenguaje.*

Manuel Puig en Javier Hildebrand: "Manuel Puig: fragmentos de una vida hecha novela", Educ.ar (<http://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=120675&referente=docente>).

En este apartado se abordará la cuestión de lo popular representado en las novelas analizadas. En las obras seleccionadas hay personajes que, de acuerdo con lo planteado en el subtítulo "Lo popular", desde el análisis se pueden clasificar como populares, dado que se encuentran en los márgenes de la cultura. No son dominantes; son dominados. El objetivo aquí será analizar cómo esas culturas populares, no hegemónicas, aparecen representadas por una parte de la literatura contemporánea, que a su vez es parte de la cultura dominante.

### LA ORALIDAD

De Certeau afirma que lo que sostiene y organiza a la cultura popular es la oralidad, la operatividad y lo ordinario<sup>45</sup>. Más allá de que el historiador italiano Carlo Guinzburg tenga algunas diferencias en relación con la postura de De Certeau, coincide en que "la cultura de las clases subalternas es una cultura *oral* en su mayor parte"<sup>46</sup>. Por ello se tomó la representación de esa oralidad como una marca de lo popular en las novelas analizadas.

Así, en todas ellas aparecen claramente marcadas las voces de los personajes populares, que, obviamente, no son sólo voces, sino que llevan consigo corporalidades, maneras, tonos, contextos populares. El autor francés habla de una "inventiva de los 'juegos del lenguaje', mediante una escenificación de conflictos e intereses señalados con medias palabras: artimañas, desviaciones semánticas, equívocos, efectos sonoros, palabras inventadas, palabras deformadas"<sup>47</sup>. Todas estas características pueden verse en las obras que conforman el corpus de análisis.

---

<sup>45</sup> Cfr. De Certeau, Michel y Giard, Luce: "Envío", en *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, Universidad Iberoamericana, México, 1999, páginas 260, 262 y 264.

<sup>46</sup> Guinzburg, Carlo, *op. cit.*, página 11.

<sup>47</sup> Cfr. De Certeau, Michel y Giard, Luce: *op. cit.*, página 262.

## Las marcas de la oralidad

(...) encontrar una forma, la propia, para alguna vez, aunque sea una vez, poder decir algo.  
Shila Vilker, *Le digo me dice*, 2004.

Los personajes principales que construye Vilker tienen las siguientes características que nos permiten ver en ellos rasgos del campo popular, en cuanto no son parte de la clase social dominante, por el lugar en donde se localiza y las características de su vivienda, por su religión históricamente perseguida, por su condición de género y por sus capacidades económicas: viven en una casa que se ha deteriorado en el conurbano bonaerense; forman parte de una familia íntegramente compuesta por mujeres; son judías; tienen problemas económicos.

En *Le digo me dice*, ya desde el título la oralidad está presente, se extiende a la totalidad de la novela y es una de sus particularidades. Tanto es así que no parece casual que la autora señale y destaque la oralidad a partir de una escritura que no responde a los cánones establecidos, sino que, a diferencia de todas las demás obras que conforman el corpus, instaura en la novela una larga lista de códigos *ad hoc* que varían capítulo a capítulo. Entre ellos, se pueden mencionar:

Descripción del uso de los signos de puntuación	Ejemplo textual
Corchetes para iniciar los párrafos que tienen muchas voces dentro.	“[Tenés que bañarte, mirá estos pelos, uyy pero qué asco. Olé, olé. Ponete los pelos de bigote, ja. Fuera popi, en la pieza noooo, fueraaaa. A mi perrito no le gritás, pobrecito mi bebé, no entiende él” <sup>48</sup> .
Corchetes que marcan el cambio de voces de los personajes, precedidos por una coma que funciona como final de la oración. El corchete en este caso reemplaza al guión de diálogo aunque, a veces, no se separa de línea a línea.	“[basta, no se empiecen a peliar, [pelear, [pelear, como sea” <sup>49</sup> .
Corchetes para abrir un diálogo y barra para continuar, sin la posibilidad de afirmar que indique un cambio de voz o una pausa en la misma voz.	“[¿Jumbo o Coto? / ¿Compra por internet?, pero ¿y cómo elegís? [Coca o Pepsi. / Qué dilema” <sup>50</sup> .
Corchetes como guión de diálogo y barra como punto.	“[che, aronchis, hay que pagar la cuota de la amia, hay que hacerle el mausoleo/ [no, pará, no llorés que te va a ver la nena” <sup>51</sup> .

<sup>48</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 7.

<sup>49</sup> *Op. cit.*, página 29.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, páginas 42 y 43.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, página 56.

Descripción del uso de los signos de puntuación	Ejemplo textual
Diferentes tipos de oralidad son precedidos por un anuncio de la discursividad periodística televisiva.	“Último momento, urgente: a mí me besó. Bailaba conmigo que soy. Y conmigo que también soy. Bailaba con todas, con las gordas con las feas, con las sin dientes, con las enfermas y con las deformes, con las enanas, las lisiadas, con las sacadas. Él es pueblo. Por él ahora argentina es cordobés” <sup>52</sup> .
Corchete seguido de “Le digo” y “Me dice” y dos puntos para abrir una de las voces del diálogo, y dentro de ella, entre paréntesis aclaración de lo que piensa (y no dice) cada personaje.	“[Le digo: Por favor, qué es (piensa: siempre fue muy curiosa, se muere de ganas de saber qué es). [Me dice: No curiosa, aguantá la curiosidad, hasta que no vengas a casa no te lo voy a decir (pienso: tenía razón, quiere que vaya a verla)” <sup>53</sup> .

Se puede contrastar este cambio permanente en las maneras de escribir la oralidad, con lo que observa Maingueneau respecto a la necesidad de “una puntuación unívoca y fina” cuando “un enunciado no es proferido por un locutor presente o que no circula en el interior de un círculo restringido de familiares”, ya que “debe *contener todo cuanto es necesario para su desciframiento*”<sup>54</sup>. La variación constante de normas para marcar la oralidad, que lleva a cabo Vilker, constituye una búsqueda de la autora letrada, proveniente de una familia empobrecida y judía del conurbano, que se puede relacionar con la imposibilidad, señalada por De Certeau, de que la cultura popular pueda acumular las ventajas, debido a que ésta siempre trabaja horadando en el espacio hegemónico. Es así, como en este caso, Vilker, que es comunicóloga y sabe de teoría de cultura popular decerteauiana, se diferencia de las reglas estipuladas por la Real Academia, de las reglas legitimadas, para señalar las diferentes voces, pero al mismo tiempo no quiere (porque la cultura popular no puede) establecer una norma contrahegemónica al interior de la novela. Podría pensarse que es por ello que utiliza códigos heterodoxos que no se mantienen en la totalidad del libro.

La lógica oral está presente en toda la novela. En cierto modo, el relato podría interpretarse como una desgrabación textual de un registro de audio desordenado de una familia a lo largo de muchos años. Esto puede vincularse con el concepto de

<sup>52</sup> *Op. cit.*, página 96.

<sup>53</sup> *Op. cit.*, página 143.

<sup>54</sup> Maingueneau, Dominique, *op. cit.*, página 73 (la bastardilla es del original).

“representación etnográfica” que Sarlo señala para la literatura actual y que Drucaroff<sup>55</sup> afirma que no es nuevo, sino que es retomado de autores de generaciones anteriores de la literatura argentina, entre ellos Puig con *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*. Otra influencia del escritor de General Villegas que señala Drucaroff, para Romina Paula, también podría aplicársele a Vilker: “Diálogos detrás de los cuales se vislumbra una autora textual femenina y autocrítica, capaz de burlarse de su género con sagacidad, que organiza con precisión la tensión dramática, cierto devenir de trama que se va perfilando suavemente a partir de lo que dicen los personajes. [...] Pero a diferencia del uso de las voces en las novelas de Puig [...] funcionan casi como relatos autónomos...”<sup>56</sup>.

En *Le digo me dice* no hay aclaraciones de lugares, descripciones, ambientaciones, más allá de aquellos que *dicen* los personajes. Por ejemplo, en el primer capítulo el modo en que aparecen acciones es a partir de una palabra entre corchetes, que recuerda el modo de registro tradicional de una entrevista cualitativa: “Está borracha de sueño. Ay, me duele. [Caricita]”<sup>57</sup>. Otra excepción a la oralidad que prevalece en la novela es la utilización del recurso escrito de los noticieros televisivos<sup>58</sup> “Último momento, urgente”<sup>59</sup>, para dar paso a una especie de compilado de diferentes oralidades: testimonios, discursividades con rasgos de periodismo, etc. Sin embargo, más allá de ese efecto que la crítica llama “registro plano”, en el que no habría trabajo estético ni elaboración, sino sólo transcripción, Drucaroff afirma que “nunca hay ‘registros planos’ de nada, salvo como artificio, [...] en literatura todo es trabajar con el lenguaje”<sup>60</sup>. La autora se refiere específicamente al libro de Vilker en relación con este concepto y ratifica que “se vislumbra una autoría textual reflexiva que trata de pensar relaciones entre mujeres en ciertos momentos sociopolíticos, no de prender un grabador”<sup>61</sup>. En cambio, Sarlo sostiene que tradicionalmente, en la novela, “sólo irónicamente se transcribía los lenguajes sociales *al pie de la letra*. El *estilo plano* (de cinta grabada) era un recurso excepcional, para una novela entre decenas”<sup>62</sup>. Cabe recordar que para esta autora, se trata de un “efecto etnográfico” que establece una

---

<sup>55</sup> Cfr. cita 11.

<sup>56</sup> Drucaroff, Elsa, *op. cit.*, página 260.

<sup>57</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 7.

<sup>58</sup> “Último momento”, “urgente”, “última noticia”, “alerta”, son algunas de las construcciones habitualmente utilizadas por los canales de noticias y los noticieros en forma de videograph o placas para llamar la atención del espectador apelando a la inmediatez de lo acontecido.

<sup>59</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 95.

<sup>60</sup> Drucaroff, Elsa: “Capítulo 5. Discutiendo con Beatriz Sarlo”, en *op. cit.*, página 258.

<sup>61</sup> *Op. cit.*, página 261.

<sup>62</sup> Sarlo, Beatriz, *op. cit.*, página 477.

distancia de registro mínima entre el narrador y el “informante”. Una vez más, se puede vincular la manera de tratar las voces de los personajes con la literatura de Puig: “Estar a la escucha de ese imaginario que hablaba por esas bocas y hablarlo con su propia palabra era para Puig una disciplina, la que necesitaba para crear un texto desnudo, que era despojado ex profeso de los recursos que suelen soldar un relato, para crear una suerte de en sí descarnado”<sup>63</sup>.

Además, se puede observar un doble filtro por el que tienen que atravesar las voces populares para poder llegar a la letra impresa del libro. Para que ello sucediera, primero la televisión tuvo que darles espacio y luego el narrador tuvo que decidir registrar esas oralidades en su novela. Así, se puede hablar de una doble mediación que sufren los populares: una masiva-televisiva y otra intelectual-letrada. En la novela de Vilker se hace alusión a la muerte televisada del cantante cuartetero Rodrigo Bueno, en cuyo pasaje se retoman voces populares que sólo pueden cruzar el filtro televisivo por el fallecimiento de un ídolo masivo muy vinculado a lo popular. A su vez, estas voces sólo atraviesan el filtro letrado, para ser representadas, luego de haber sido registradas previamente por la televisión: “Último momento, urgente: yo lo vi todo, yo estuve allí. Una tarde de verano lo conocí, tuve un romance estival con: hasta un póster me firmó”<sup>64</sup>.

Por otra parte, se puede observar un capítulo en el que, ya sin la intervención televisiva, se recrea un diálogo en el que sólo aparece una voz que media la del interlocutor en forma de pregunta: “Sí, cierto, dios es intangible y omnipresente y omniabarcativo, la razón que tenés. ¿Que no te tome en solfa y que cuente ya lo prometido? Lo prometido es deuda, pero antes tengo que decir que vos lo permitiste”<sup>65</sup>. Las frases hechas y los refranes no se limitan a la cita anterior, sino que proliferan a lo largo del libro. Incluirlas en el texto puede interpretarse en el sentido de poner en letras el habla, ya que éstas suelen estar presentes en la conversación cotidiana: “Redondo redondo, mira: barril sin fondo”<sup>66</sup> o “no hay que escupir para arriba”<sup>67</sup>, son dos ejemplos de ello. No parece casual que en una novela escrita en la que predomina la representación de la oralidad, se reiteren los refranes. A éstos, de alguna manera, se los puede entender como rozando la frontera entre lo hablado y lo impreso. Maingueneau

---

<sup>63</sup> Mercado, Tununa: *Carta a Felisa Pinto*, <http://manuelpuig.blogspot.com.ar/2007/12/la-carta.html>, 1990.

<sup>64</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 97.

<sup>65</sup> *Op. cit.*, página 39.

<sup>66</sup> *Op. cit.*, página 113.

<sup>67</sup> *Op. cit.*, página 117.

afirma que “tradicionalmente, se asocia oralidad e **inestabilidad**, escritura y **estabilidad**”<sup>68</sup>, pero diferencia algunos géneros discursivos orales, entre los que incluye a los refranes, cuyos enunciados están destinados a repetirse indefinidamente, haciéndolos, de esta manera, estables.

Otro de los recursos que aparecen en *Le digo me dice* como una narración a partir de un diálogo permanente es la interrupción propia de la conversación ordinaria, que se alejaría de una escritura cuidada, pensada y corregida, como suele ocurrir en las novelas convencionales: “[mirá, me tocaron dos, [pero por una ley de probabili, [otro más y me queda un tiro”<sup>69</sup>. Sin embargo, es claro que ese alejamiento de un texto cuidado, es sólo una representación: “Hay textos escritos con marcados rasgos coloquiales [...] o que se distinguen por el modo como representan la coloquialidad. [...] Se crean diálogos de acuerdo con el papel de los protagonistas y la situación. Son ‘diálogos contruidos’ que manifiestan la capacidad de observación y de percepción de la realidad sociocultural de sus autores. Se trata de una coloquialidad idealizada con el objetivo de lograr verosimilitud y conseguir efectos de realidad”<sup>70</sup>.

Escribir los sonidos tal cual suenan, más allá de su incorrección, apunta al énfasis oral. Este efecto, se percibe en muchos pasajes del texto con diferentes sentidos. Por ejemplo, aparecen palabras en idish escritas tal como se pronuncian y como suenan en un castellano que adopta cierta pronunciación coincidente con la anglosajona para el grupo consonántico “sh”: múshele, shule, shikse. Si una onomatopeya es un vocablo que imita el sonido de algo, se pueden entender como tales estas expresiones, y vincularlas con la reiteración de ruidos y sonidos escritos con onomatopeyas (como “ring, ring”, para representar el timbre de un teléfono).

En este sentido, también aparecen palabras escritas haciendo hincapié en lo fónico y no en su corrección ortográfica, a pesar de no tratarse de términos extranjeros o ruidos: “[no, es que no tengo mucha hambre, [¿cómo se dice mucha hambre o mucho hambre?, yo nunca supe eso, lo que sí sé es que no se dice jujuí, sino jujui, sin acento en la í, [ya me lo dijiste treinta veces, pero yo digo como quiero, [si decís todo como querés la lengua se deforma”<sup>71</sup>. En este pasaje, además se observan las correcciones por parte de la hermana más grande a la chiquita, haciéndolo desde lo fónico, cuando la escritura no es la correcta. Aquí es posible advertir también que la hermana más grande,

---

<sup>68</sup> Maingueneau, Dominique, *op. cit.*, página 66 (las negritas son del original).

<sup>69</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 17.

<sup>70</sup> Calsamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo, *op. cit.*, página 93.

<sup>71</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 28. “jujuí” y “jujuí” se refieren a Jujuy.

que permanentemente marca los errores de la más pequeña, a su vez es estudiante universitaria y por ello intelectual, mientras que la más chica se encuentra en una posición marginal que es señalada desde el lenguaje, debido a su corta edad y su formación: “[está bien, está bien, hagan pareja y déjenmen afuera, [sin ene nena]”<sup>72</sup>.

Estos recursos que enfatizan el diálogo contribuyen a crear el clima de oralidad permanente en el que transcurre la novela, generando un efecto de verosimilitud y de hechos que “realmente ocurrieron”, que van a ser analizados más profundamente en el segundo eje de la tesina, referido a la tensión realidad/ficción. En este sentido, Ángel Rosemblat se pregunta, al escribir sobre el fetichismo de la letra, si “hay que escribir como se pronuncia o hay que pronunciar como se escribe”, y diagnostica que “como la letra tiene prestigio culto y es permanente y visible, tiende a superponerse a la pronunciación, tornadiza y fugaz [...]. [La letra] se está transformando en modelo o arquetipo al que se trata de acomodar la lengua oral”<sup>73</sup>. Vilker escribe en el sentido contrario a esta tendencia que señala Rosemblat, problematizando la cuestión y jerarquizando la pronunciación por sobre la ortografía canónica. Del corpus, *Le digo me dice* es la novela que más recurre a esta operación. Sin embargo, se verá más adelante que ello también ocurre en otras obras analizadas.

El último párrafo del libro, que pertenecería a un capítulo que no figura en el índice ni tiene título, se puede interpretar como metadiscursivo: “Todo es una cuestión de formas [...] Sucesión de instantes alocados percibidos como postales. En esa madeja de palabras anquilosadas, encontrar una forma, la propia, para alguna vez, aunque sea una vez, poder decir algo”<sup>74</sup>. Tal vez este capítulo junto con el título, que enmarcan la novela, aclaran las maneras en que se narra la historia, con la cadencia de las diferentes voces que se escuchan, se pelean, se interrumpen, se corrigen, se ignoran, se amontonan, se deforman (de acuerdo con lo establecido por la lengua), se desordenan.

Pareciera como si esa historia estuviera expuesta ahí, como si se hubiera borrado la mediación de un narrador, aunque es éste quien delega las voces en el doble juego de “le digo me dice”. Un narrador que siempre es letrado y que es el único que puede darle lugar a las voces, a esa oralidad popular que busca “aunque sea una vez, poder decir algo”. Sin embargo, es claro que, a pesar de que a veces no se vea y se esconda detrás de diferentes recursos, la trama siempre está. Quien construye el relato lo sabe, y en la

---

<sup>72</sup> *Op. cit.*, página 18.

<sup>73</sup> Rosemblat, Ángel en Calsamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo, *op. cit.*, página 92.

<sup>74</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 162.

última página hace visible el artificio, tras haberlo *disimulado* durante todo el libro con las formas no convencionales del relato novelístico, más allá de que éstas al mismo tiempo ubican al lector en una posición infrecuente y, por ello, alerta.

## La voz boliviana: hipérbaton, diminutivos y 'eses' marcadas

Morales, pseudónimo de Di Nucci, en *Grandeza Boliviana*, a diferencia de Vilker, no usa signos de puntuación por fuera de los convencionales para señalar la oralidad, que está presente en buena parte de la novela. Lo que utiliza en mayor medida son los guiones y, esporádicamente, las comillas. Al igual que en *Le digo me dice*, algunos capítulos son íntegramente dialogados o se abren con guiones sin que medie otro texto que referencie en qué contexto se produce lo dicho. Aunque la novela empieza con este recurso, la obra de Vilker les da claramente más espacio a las voces. De hecho, *Le digo me dice* es la obra analizada en este trabajo en que la oralidad tiene más espacio.

*Grandeza Boliviana*, de todos modos, otorga importancia a las voces y a las maneras de decir de los personajes que, en un gran porcentaje, son populares. Dentro de estos populares, la mayoría, además, son inmigrantes bolivianos en la Argentina (durante casi toda la novela, en la ciudad de Buenos Aires). Por eso, se entiende que muchas de las marcas orales que aparecen tengan que ver con destacar los modismos y léxicos que se vinculan con lo que se podría llamar desde una mirada argentina y porteña “el habla boliviana”, reduciendo a un solo bloque –a pesar de que en el texto se ponen de relieve las diferencias, sobre todo regionales– modos de hablar que, obviamente, tienen diferentes matices dependiendo de la región, el estrato social, la educación, etc., del –así reducido– “hablante boliviano”. De esta manera, desde una mirada analítica rioplatense, se puede observar en diversas ocasiones la letra “s” bien marcada o alguna vocal que se repite para imitar el tono y la musicalidad del “habla boliviana”:

-Tenemos que hacer ya mismito una reja bien grande, bieeeee grande, porque, por la fuerza quieren entrar. Con la reja se lo impediremos a los cojudos<sup>75</sup>.

-¿Sabesss, mukchacho? [...]. Hoy he visto haaartos argentinos<sup>76</sup>.

-¡Asssí esss! ¡Así son esasss cosas!<sup>77</sup>.

Aquí se puede observar cómo Di Nucci utiliza el mismo recurso que Vilker, en cuanto a que la escritura sigue a la pronunciación, más allá de la corrección o incorrección de lo pautado por la Real Academia, oponiéndose –aunque en menor grado

---

<sup>75</sup> Morales, Bruno, *op. cit.*, página 41.

<sup>76</sup> *Op. cit.*, página 56.

<sup>77</sup> *Op. cit.*, página 66.

que Vilker– al camino que señala Rosenblat sobre que la letra se impone a la pronunciación. A su vez, se vislumbra un léxico ajeno al porteño, en donde se desarrolla gran parte de la novela. Así, como señalan Casalmiglia Blancafort y Tusón Valls, el léxico constituye “un marcador de pertenencia a un grupo”<sup>78</sup>. De esta manera, desde la oralidad, se representa la identificación de los personajes con la comunidad boliviana en Buenos Aires, y luego se verá cómo se señalan las diferencias léxicas entre las distintas regiones de Bolivia.

Por otra parte, también se observa la utilización de palabras que remiten al hablante boliviano, como “ahicito”, “ya mismito”, “cojudos” o “pues”. En estos pocos ejemplos, también se puede apreciar un uso periódico del diminutivo como rasgo característico. Otras de estas marcas de *bolivianidad* se observan en la utilización del “tú” en contraposición con el “vos”, más rioplatense; y en lo que se leería como hipérbaton, de acuerdo con las convenciones porteñas. Es decir, la alteración del orden esperado de las palabras en la oración:

-Albañiles ante todo somos, hijo. Casas construimos. [...] Tú tienes un problema en la vida: demasiado ansioso eres<sup>79</sup>.

-No puedo, hijo. ¡Grande es! ¡Gordo es!<sup>80</sup>.

-Cuatro días antes tardaba el tren<sup>81</sup>.

Otro de los recursos que aparecen en la novela para reforzar la oralidad de los personajes es el uso de las mayúsculas. En este caso, se intenta marcar un énfasis en determinadas palabras como si se pronunciaran en otro tono, como remarcando su importancia:

-¡Mañana, MAÑANA HE DICHO, psss, bien temprano! ¡Oye pues, PSSS! ¿Oyes?

-Otra cerveza! ¡Pero fría, oye, flaquito! Una vez, lo recuerdo MUY bien, bebí tanta, pero tanta chicha, que...<sup>82</sup>.

-Ídolos, fariseos, SEPULCROS BLANQUEADOS –insistía con la voz cada vez más alta<sup>83</sup>.

En esta última cita, el narrador da a entender que las mayúsculas se utilizan para marcar la elevación de la voz de los personajes. Este tipo de explicitaciones

<sup>78</sup> Casalmiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo, *op. cit.*, página 61.

<sup>79</sup> Morales, Bruno, *op. cit.*, página 42.

<sup>80</sup> *Op. cit.*, página 52.

<sup>81</sup> *Op. cit.*, página 145.

<sup>82</sup> *Op. cit.*, páginas 19 y 20.

<sup>83</sup> *Op. cit.*, página 169.

metadiscursivas se reiteran de diversas maneras en diferentes pasajes de la novela, es sólo por ello que una mirada analítica desde la oralidad rioplatense puede percibir las diferencias en el habla de las distintas culturas y regiones bolivianas: “-Cómo somos: decimos en vez de uy, huay, pero no sabemos que huayno es una palabra quechua y no aymara”<sup>84</sup>.

Por otra parte, hay que señalar que lo que se denominó anteriormente como el hablante boliviano se construye también cuando los elementos ya señalados hacen sistema y se contraponen con diferentes hablantes latinoamericanos. Siguiendo a De Certeau, la oralidad es un rasgo de lo popular. En este caso, además, se puede agregar que tanto en Capital Federal y el Gran Buenos Aires como en Ostende y Pinamar aquellas oralidades que no sean las rioplatenses/ bonaerenses serían aun más subalternas. La novela, al estar narrada desde un personaje boliviano que vive en la comunidad boliviana de Buenos Aires, produce extrañamiento no a través de las voces de estos inmigrantes en Argentina, sino de las “extranjeras” a esa comunidad. Tanto es así que al interior de dicha colectividad hay un argentino al que se lo llama “el argentino”, cuando, en general, exceptuando al personaje principal de quien nunca se dice cómo se llama, se menciona a todos los bolivianos por su nombre. En algunos casos, esas voces “extranjeras” también extrañan a los personajes y al narrador que explicita las diferencias.

- En un pasaje se llama la atención con comillas sobre una expresión de una señora de Caballito: “La señora Diana [...] había organizado una reunión ‘en un periquete’, como le contaba ahora a una amiga por teléfono”<sup>85</sup>.
- También se distingue la manera de llamar algunos alimentos entre los modos rioplatenses y los bolivianos: “Mientras la suegra de la argentina decía eso, cortaba unas betarrabas, que acá llaman remolachas”<sup>86</sup>.
- En un diálogo entre dos porteños, una funcionaria y una empleada del Gobierno de la Ciudad, se puede distinguir el habla rioplatense a partir del uso del “che” o expresiones como “hacer un pique”:  
“-¿Estás al tanto, Rocío, de la ONG ésta?  
-Ni idea, che.  
-Bueno. Por qué no te hacés un pique y me traés el yogurt que dejé en la heladera. Es el light, no el de cheesecake”<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> *Op. cit.*, página 142.

<sup>85</sup> *Op. cit.*, página 69.

<sup>86</sup> *Op. cit.*, página 16.

<sup>87</sup> *Op. cit.*, página 96.

- Mientras que en otro fragmento, también se utiliza el “boludo” y otros improperios bonaerenses, en la voz de un joven en una calle de Pinamar: “-Me vas a decir que son difíciles, boludo. Robales un beso, si no sos puto, la concha de tu padre”<sup>88</sup>.

También se pueden observar diferencias con otros migrantes latinoamericanos tanto en sus costumbres y actividades como en las oralidades que representan diferentes países de Latinoamérica. Aquí sólo se marcarán las que producen extrañamiento por oralidad:

- Quiero con tres máquinas, no con dos. [...]
- Todos vienen con dos, **papacho**, ¿no ves? Míralas -le dijo la peruana-. Igual llévalo, que más baratito es tener un taller con dos<sup>89</sup>.

El hombre era chileno y se llama Franz. [...] Colabora en ese stand por su experiencia en Chile.

- ¿Experiencia en el cultivo de quinua? -pregunta Quispe.
- En relaciones públicas, **ueón**<sup>90</sup>.

Para completar el paradigma de oralidades que se presentan en la novela, las porteño/bonaerenses que se detallaron, como se ve, además hacen sistema contraponiéndose entre sí y, a su vez, con oralidades de otras regiones argentinas:

El Francés también era salteño y odiaba a los tucumanos, a los mendocinos y a los de Santiago del Estero. [...] En vez de decir “baños” dijo “tualete”, y ningún boliviano fue a hablarle<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> *Op. cit.*, página 118.

<sup>89</sup> *Op. cit.*, página 35 (la negrita es nuestra).

<sup>90</sup> *Op. cit.*, página 88 (la negrita es nuestra).

<sup>91</sup> *Op. cit.*, página 77.

## El habla del campo popular... corregida y pensada

En *La ira del curupí* la oralidad popular aparece, al igual que en las otras novelas, de diferentes modos. Para comenzar con esta reflexión, pueden trazarse tres líneas de análisis que no agotan el tratamiento de las voces populares, más allá de si se marcan a través de guiones, comillas, espacio de una línea por personaje, dos puntos después del nombre en mayúscula de quien habla (incluso iniciales cuando ya se lo mencionó y su nombre es largo, por ejemplo: “GORDO DE CONFIANZA CUATRO” y “GDC4”<sup>92</sup>) o si no se marcan con signos de puntuación.

En primer lugar, aparece lo que se podría llamar la oralidad popular que representa al “campo argentino” o, en algunos casos, específicamente al litoraleño; en un segundo lugar, la que se marca como desviada o errónea desde el narrador o los personajes no populares; y, en tercer lugar, las reflexiones sobre los discursos que realizan los mismos personajes populares.

En algunos casos la oralidad es presentada sin las marcas recién mencionadas, aunque sí separando las voces del diálogo por línea, cambiando en cada renglón la voz del personaje, de acuerdo con la convención aceptada para estas inclusiones.

En relación con la primera línea de análisis de este grupo, se pueden mencionar algunos ejemplos:

- “¡Ah, mijito, en eso sí que no lo puedo ayudar!”<sup>93</sup>.
- “Trajarra, don”<sup>94</sup>.
- Qué hacía, chamigo<sup>95</sup>.

En la segunda línea, desde la intelectualidad del narrador se remarcan los errores y desvíos de la lengua oficial realizados por los populares:

- “Con nosotros va a comer bien, va a crecer juerte su hijo”, usando a propósito la palabra *juerte*<sup>96</sup>.
- -¡Güenas! –dijeron los tres, a coro, y dieron un aplauso también los tres, que venía todas las veces acompañando el “güenas”<sup>97</sup>.
- Cuando alguien se suicidaba, en Ituzaingó, se usaba la expresión “se descajetó”<sup>98</sup>.

---

<sup>92</sup> Meret, Diego, *op. cit.*, páginas 52 y 53.

<sup>93</sup> *Op. cit.*, página 12.

<sup>94</sup> *Op. cit.*

<sup>95</sup> *Op. cit.*, página 44.

<sup>96</sup> *Op. cit.*, página 8 (la bastardilla es del original).

<sup>97</sup> *Op. cit.*, página 10.

<sup>98</sup> *Op. cit.*

- “Más rápido que canta un ganso”, dijo Merisi que no tenía memoria para los dichos populares<sup>99</sup>.
- FONSECA: no... no... doctor... no me entiende. Cuando digo que las mutilaciones fueron aisladas, me refiero a que se dieron en diferentes lugares, como *arbitrosamente*...<sup>100</sup>.

La tercera línea puede dividirse en dos partes. Por un lado, las reflexiones y correcciones de los mismos populares sobre la oralidad popular, el metadiscurso popular:

- “Es innegable que soy un excelente conservador”, en vez de “conversador”. Y Fonseca, todas las veces lo corregía<sup>101</sup>.
- FONSECA: sigo. Se intentó atribuir [...] las mutilaciones, a los efectos de la picadura de una mosca anaranjada que nunca nadie había visto jamás...  
MONET: ¿está bien, doctor, que Fonseca diga “jamás” si antes dijo “nunca”?<sup>102</sup>.

Por otro lado, esta tercera línea la completan los señalamientos de los personajes populares sobre la oralidad culta, que en algunos casos discuten los estereotipos que construyen los intelectuales sobre la oralidad popular campesina. Los crotos retoman la voz académica para cuestionar los estereotipos que les son impuestos desde la intelectualidad:

- MONET: [...] Hasta nos trataron de antropófagos. Qué palabra, ¿no? Antropófagos. Y bue... debe ser gente culta la que escribe... o a lo mejor le daba asco hablar de canibalismo...<sup>103</sup>.
- MONET: Hace rato, doctor, que no vamos a pelear a la frontera. Hace rato, también, que decimos “pelear” y no “peliar”. Le pido encarnecidamente que no sea *bárbaro*<sup>104</sup>.

A pesar de que Monet le exige al personaje de la ciudad, que no sea bárbaro, el autor, en un juego literario paródico, le cuela, en el argumento intelectual, una palabra mal pronunciada: “encarnecidamente”.

Más allá de las tres líneas que se plantearon en un principio para el análisis de la oralidad en *La ira del curupí*, también es posible abordar los modos en que aparecen

<sup>99</sup> *Op. cit.*, páginas 11 y 12.

<sup>100</sup> *Op. cit.*, página 67 (la bastardilla es del original).

<sup>101</sup> *Op. cit.*, página 84.

<sup>102</sup> *Op. cit.*, página 67.

<sup>103</sup> *Op. cit.*, página 66.

<sup>104</sup> *Op. cit.*, página 87 (la bastardilla es del original).

escritos aquellos sonidos que no forman palabra. Por ejemplo, lo inentendible de ocho personas hablando al mismo tiempo en una conferencia telefónica: “Siempre pasaba lo mismo. [...] Los ocho gordos de confianza hablaban al mismo tiempo. [...] ’Lofretaris al sur grrrrrootarlop, frus’ fue la fritura”<sup>105</sup>. Aquí, se repite lo señalado en las otras novelas sobre la transcripción del sonido, aunque en este caso no se vincula con la pronunciación, sino con la falta de consenso sobre el modo en que se distribuyen los turnos de la palabra en un diálogo. Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls afirman que “saber iniciar y terminar una interacción de forma adecuada a las expectativas que generan los diferentes tipos de eventos dialogales supone un grado de competencia comunicativa oral elevado”<sup>106</sup>. Desde esta concepción, el patrón es el que posee mayores competencias y el que puede poner orden luego de la comunicación con ruido, asignando él los turnos de habla.

A su vez, al igual que en *Grandeza Boliviana* y *Le digo me dice*, se utilizan las mayúsculas y los guiones separando sílabas, para enfatizar la pronunciación y el volumen de las palabras: “Cuatro campanadas, cuatro, BUDÍN, BU-DÍN. Para qué choto se cree que la entrenamos tanto tiempo. Para que no pase esto, ESTO, ES-TO. La entrenamos, escuche, PARA NO TENER QUE HABLARLE”<sup>107</sup>.

Es significativo el guiño que se realiza en la cita, en donde se “grita” con las mayúsculas, y se marca el habla con la separación de sílabas, cuando en el contenido se dice que no se quiere hablar. Y es significativo, también, que en otros pasajes ese observar la relación oralidad-escritura no queda sólo sugerida, como en el caso anterior, sino que se reflexiona explícitamente sobre ella:

- No muchas personas podían decir: “yo escribí un cuento”. Y ella no sólo lo había escrito, sino que hasta se lo había enviado por fax a otra persona, a una persona que incluso podía publicar su obra, hacerla pública [leyéndola en la radio] aunque fuera (y esto a ella la tenía sin cuidado) *oralmente*<sup>108</sup>.
- –Es la primera vez que veo un sapucái escrito –balbuceó Wright– la primera vez que *veo un sapucái* y mire qué curioso, ¿no?, quién se iba a imaginar que un sapucái fuese una cosa que se pudiese escribir. Si me apuran, yo digo que lo que se grita no se escribe...<sup>109</sup>.

---

<sup>105</sup> *Op. cit.*, página 52.

<sup>106</sup> Calsamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo, *op.cit.*, página 64.

<sup>107</sup> Meret, Diego, *op. cit.*, páginas 50.

<sup>108</sup> *Op. cit.*, página 74 (la bastardilla es del original).

<sup>109</sup> *Op. cit.*, página 80 (la bastardilla es del original).

En esta referencia, el diálogo se mantiene entre dos personajes de la ciudad, y se puede identificar al sapucái como parte de una cultura del campo, más que urbana. Por ello, y asumiendo una dicotomía entre la ciudad y el campo rastreable en la literatura argentina desde sus orígenes, en la que la ciudad aparece como el lugar de la civilización letrada frente a la barbarie rural iletrada, en cuanto a escritura y habla, se puede intuir también en la novela una ciudad dominante y con capacidad de escribir –y de registrar–, incluso lo oral, y un campo subalterno y oral (que grita sapucáis). A esto, se suma que en la cita que hace mención al cuento de la protagonista, también se deja ver que la escritura no es algo que pueda hacer todo el mundo, sino que es una actividad relativamente exclusiva. Por otra parte, la cuestión de la autoridad sobre el buen hablar se pone de manifiesto en citas anteriores en donde los personajes del litoral le consultan a uno de la ciudad si está bien decir “nunca jamás”, usando el apelativo de “doctor”, cuando el personaje no posee ningún título universitario<sup>110</sup>.

También los populares reflexionan sobre la precariedad de su habla, cuando uno de los personajes principales se refiere al manejo del lenguaje de su hermano: “Casi no habla. Yo le conté las palabras que usa. Tiene un puñado de veinte o más palabras, y el ñato se las arregla para hacerse entender sin ningún problema”<sup>111</sup>.

Por otra parte, por fuera de las reflexiones sobre el habla que aparecen efectivamente en el texto, se puede señalar que hay grandes diferencias entre el lenguaje de los personajes campesinos y los de la ciudad. Al igual que en *Grandeza Boliviana*, también se puede observar aquí la representación de la pertenencia a un grupo, a través del léxico, tal como señalan Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls. El habla de un porteño de clase media se distingue claramente del de los populares campesinos: “‘Mando todo a la mierda y vuelvo a la oficina’, decía, ‘de qué me la doy, quién me creo que soy: soy un oficinista de seguro y pará de contar’”<sup>112</sup>.

Es de destacar que esta dicotomía campo-ciudad (no sólo en la oralidad, sino, como se verá también en lo operativo y lo ordinario) se percibe en *La ira del curupí* y no en el resto de las obras aquí analizadas, dado que tanto *Le digo me dice*, como *Grandeza Boliviana* y *La Virgen Cabeza*, transcurren íntegramente en ámbitos urbanos.

---

<sup>110</sup> Cfr. página 33.

<sup>111</sup> *Op. cit.*, página 122.

<sup>112</sup> *Op. cit.*, página 65.

## Silencio, castellano villero, español medieval e inglés sudaca

Gabriela Cabezón Cámara divide *La Virgen Cabeza* en veinticinco capítulos y un epílogo. Todos los capítulos se titulan con una cita transcrita de la voz de uno de los dos personajes principales, al estilo de titulares periodísticos que retoman una frase textual:

- Qüity: “La virgen hablaba como una española medieval”<sup>113</sup>.
- Cleo: “Mi amor, te olvidás de todo”<sup>114</sup>.

Cada título presenta, así, el nombre seguido por dos puntos y, entre comillas, una cita incluida en el capítulo que comienza. El personaje que escribe la historia es periodista y, entonces, es ella quien titula los capítulos. Qüity llega desde afuera de la villa para observar, escribir y transcribir al personaje popular principal, villero, travesti y eminentemente oral, cuya voz sólo accede al libro a través de la intelectual letrada. Desde aquí se marca el contraste entre ambas protagonistas, ya que sólo una puede contar la historia en letras, desgrabando, escribiendo y narrando la novela. Esta situación de subordinación de la voz popular a la escritura se explicita desde la trama en diversos pasajes:

- Te sigo dictando, Qüity, desgrabame bien, mirá que después voy a leer lo que pusistes<sup>115</sup>.
- *Escribir te toca a vos, es tu parte en esta historia*<sup>116</sup>.

A su vez, los errores del habla que se marcan son siempre de personajes populares, ya sea cuando el capítulo es un monólogo de la travesti o cuando la periodista cita a algún villero:

- “Ay, querida, ¿incecto decís como el Carlos que se cogía a la hija y la dejó embarazada el hijo de puta y le dimos la paliza de su vida pero la pendeja ya estaba recogida y reembarazada igual?”<sup>117</sup>.
- Vos lo viste y como no hicistes nada para evitarlo es como si lo habrías matado vos también<sup>118</sup>.

Para marcar estos errores, se recurre, como en las novelas anteriormente analizadas, al respeto por la pronunciación y no a la regla de la escritura. Si bien el

---

<sup>113</sup> Cabezón, Cámara, Gabriela, *op. cit.*, página 27.

<sup>114</sup> *Op. cit.*, página 91.

<sup>115</sup> *Op. cit.*, página 77.

<sup>116</sup> *Op. cit.*, página 154 (la bastardilla es del original).

<sup>117</sup> *Op. cit.*, página 10.

<sup>118</sup> *Op. cit.*, página 75.

contraste entre un habla correcta –intelectual– y una desviada de la norma –villera– se percibe diferente desde la oralidad, en la escritura de *La Virgen Cabeza* no se marcan estos errores, como sí se hace en *La ira del curupí* o en *Grandeza Boliviana*, con bastardilla o comillas. Sin embargo, en el texto de Cabezón Cámara sí aparecen menciones explícitas a la oralidad diferente (cuando la travesti habla repitiendo palabras de la virgen, por ejemplo, se marca el español antiguo; cuando predominan los términos vinculados a las voces villeras, también se destaca esa forma de hablar), tanto por parte de la protagonista intelectual como de la popular, en las que a través del léxico se vuelven a percibir las pertenencias de los personajes a determinados grupos, como señalan Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls:

- “Escuchenmén”, vociferaba parte en rioplatense orillero, parte en español cervantino: “sabed lo que fizo”<sup>119</sup>.
- “¿Qué hacen tanto quilombo, che? A la Virgen no le gusta, se fue y ni siquiera me dio un beso como hace siempre. Nada más dijo ‘rezad, hija mía, que Dios os ayudará y io cuidaré a vosotros’ o algo así”, hablaba más en español que ahora la Virgen, ¿te distes cuenta?<sup>120</sup>.

En esta última cita, también queda claro que se escribe el modo de pronunciar las palabras, al igual que cuando se transcribe algo en otro idioma (“nougüey José’, decía de vez en cuando”<sup>121</sup> –aquí se incluye un intertexto de la canción “No way José”<sup>122</sup>, de Illya Kuriaky & The Valderramas, que también juega con la mezcla entre español e inglés–) o cuando se pone el acento en la expresividad oral característica de un personaje masivo, como es la conductora televisiva Susana Giménez: “Cleo, diviiiiiiina”<sup>123</sup>.

Es llamativa, también, la manera como la narradora elige representar la “voz de la Virgen”, a la que sólo “escucha” la protagonista popular. Como una de las voces de estos diálogos no es percibida por la narradora más que como silencio, luego del guión de diálogo hay una o varias líneas de puntos de acuerdo con la extensión de la voz/silencio:

-¿Qué? ¿Qué dices, madre santa?  
 .....  
 .....

<sup>119</sup> *Op. cit.*, página 88.

<sup>120</sup> *Op. cit.*, página 25.

<sup>121</sup> *Op. cit.*, página 72.

<sup>122</sup> Illya Kuriaky & The Valderramas: “No way José”, en *Homo para calentar los mares*, PolyGram, Buenos Aires, 1993.

<sup>123</sup> Cabezón Cámara, Gabriela, *op. cit.*, página 64.



## LA OPERATIVIDAD

La segunda categoría que señala De Certeau como característica de las culturas populares es lo operatorio. El autor francés afirma que, en este sentido, “la cultura se juzga por sus operaciones y no por la posesión de productos”<sup>128</sup>, es decir, por la apropiación cultural que, en el caso de los populares, no es la legítima.

Para adentrarnos en esta cuestión, quizás convenga comenzar retomando uno de los aspectos que se pueden analizar de la cultura que es “utilizada” por las clases populares: la operatividad sobre el lenguaje, es decir, la oralidad. En el análisis de la oralidad se abordó cómo aparecen esos “usos” desviados del lenguaje a través del habla, entendiendo a la oralidad popular como aquello que no cumple con las reglamentaciones de la lengua, pero que de todos modos es creativa. “Los buenos y malos giros de la retórica [...] son manipulaciones de la lengua relativas a ocasiones y destinadas a seducir, captar o cambiar la posición lingüística del destinatario”<sup>129</sup>.

Aquí, se puede volver a mencionar la manera, también desviada, en que Vilker representa estas voces utilizando un modo particular de escritura. Sus usos de los signos de puntuación también podrían pensarse como formas no legítimas, operaciones en términos decerteauianos, a pesar de que la que escribe es una intelectual.

Volviendo al concepto de operatividad desde una mirada que no apunte sólo a la que se realiza sobre el lenguaje, De Certeau afirma que la calificación de consumidor para aquellos que utilizan diferentes objetos y discursos, es una reducción, dado que los supuestos consumidores siempre tienen, para el autor francés, un grado de creatividad en ese uso: no son simples consumidores, sino que son también, en algún grado, productores. Dicho en otras palabras, los productos tendrían un “manual del buen uso” escrito por los productores que, por ser productores, dictan las prácticas legítimas y pertenecen a los sectores dominantes, mientras que los usuarios pueden hacer “jugarretas” para eludir ese uso legitimado. Los populares tienen para De Certeau “mil maneras de *hacer/deshacer el juego del otro*, es decir, el espacio instituido por otros, [que] caracterizan la actividad, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por no tener uno propio, deben arreglárselas en una red de fuerzas y de representaciones establecidas”<sup>130</sup>.

---

<sup>128</sup> De Certeau, Michel y Giaurd, Luce: “Envío”, en *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, Universidad Iberoamericana, México, 1999, página 262.

<sup>129</sup> De Certeau, Michel y Giaurd, Luce: “Introducción General”, en *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1999, página 46.

<sup>130</sup> De Certeau, Michel y Giard, Luce: “Culturas populares”, en *op. cit.*, página 22 (la bastardilla es del original).

## **El rebusque de los servicios públicos y los alimentos**

En la novela de Vilker las “maneras de hacer”, el “escamoteo” del débil, aparece muy claramente en un capítulo en el que la familia de mujeres judías del conurbano que tiene problemas económicos “gambetea” las reglas de las compañías privatizadas para no dejar de acceder a los servicios públicos: “La colgata. Gas: corteti. Luz: colgueti. Cable: colgariola. El agua aunque no la pagués no te la cortan”<sup>131</sup>. El “rebusque” también se explicita en “el arte de la cocinera [que] es todo de producción, a partir de una selección limitada de ingredientes disponibles”<sup>132</sup>: “¿sabés lo que me comería...?, un huevito revuelto, ahhh pero no hay manteca, [te lo hago con aceite, es lo mismo]”<sup>133</sup>.

Desde una mirada bourdiana, estos desvíos son más clasificables como “sustitutivos en rebaja”, ya que “el estilo de vida de las clases populares se caracteriza por la presencia de *sustitutivos en rebaja* de muchos [...] bienes”, los cuales son a su vez “índices de una carencia en segundo grado que se deja imponer la definición de los bienes dignos de ser poseídos”<sup>134</sup>.

En el mismo sentido, se describe una utilización del teléfono que es muy particular y que puede vincularse con la condición popular de la familia, ya que se evita la comunicación con cualquier posible acreedor y así se logra, al menos, postergar el reclamo y el pago de deudas: “El teléfono se usa para llamar, no se atiende, a menos que apliqué la clave: tring, tring, colgás y volvés a llamar. Atendemos, debés preguntar por un nombre, porque si se dice el otro nombre (que no te lo digo, sólo para los amigos) se te responde equivocado o se te hacen los que se cortó la comunicación: ¿cómo dice?, hable más fuerte, no se escucha, che es de vuelta el boludo que no contesta, se dice para despistar, y encima te podés dar el gusto de rajarle una puteada”<sup>135</sup>. Si bien se podría relacionar esta manera del uso telefónico, del engaño y el regateo a quien busca cobrar una deuda con el prejuicio antisemita extendido de que los judíos son avaros y estafadores, parece más claro que el foco de la condición popular en este caso está puesto en una economía pobre, que ya no puede sostener el nivel de vida y de servicios al que la familia estaba acostumbrada antes de caer en desgracia.

Es evidente que los personajes intentan, a través de diversas tácticas, sostener el confort de mejores tiempos y en esa voluntad se multiplican las operaciones populares

---

<sup>131</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 78.

<sup>132</sup> De Certeau, Michel y Giaurd, Luce: “Envío”, en *op. cit.*, páginas 262.

<sup>133</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 13.

<sup>134</sup> Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, página 393.

<sup>135</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 78.

que Bourdieu califica de sustitutivos en rebaja. Así, por tener el gas de red cortado, “ahora se usa garrafa (de indisimulable tamaño), se usa kerosene (de indisimulable olor), se usa cosa eléctrica (cuyo accionar no logra disimular el frío), se usa cualquier cosa”<sup>136</sup>. Se explicita una y otra vez la conciencia de las integrantes de la familia de la posibilidad de una realidad con mejores condiciones de vida, por haber sido experimentada, y hasta de estar utilizando objetos y realizando prácticas que son sustitutivos en rebaja. No están acostumbradas, porque anteriormente tenían acceso a bienes y servicios de clase media, al uso de productos más baratos que buscan suplir (sin lograrlo nunca del todo) aquellos que son mejores y más costosos. Es por eso, porque son conscientes de estar consumiendo sustitutivos en rebaja, que no consiguen hacerlos rendir de la mejor manera: “Como no hay gas, ahora el calefón es una de esas cajitas eléctricas que juntan quince litros de agua y te tenés que secar enjabonado porque nunca alcanza, siempre calculás mal”<sup>137</sup>.

Sin embargo, por haber estado “del otro lado”, por haber denigrado prácticas populares desde una visión del mundo de clase media, la carencia de productos más costosos no sólo se vive como una falta material, sino también como la presencia de una ausencia simbólica: “El pasillo que sigue en la petit residens tiene el piso de flexiplás, un material que mamá siempre odió por ordinario”<sup>138</sup>. En términos de Bourdieu, el no poder adaptarse a estas nuevas prácticas se basaría en que el *habitus* de la familia ya no se condice con las condiciones materiales. Habiéndose estructurado en la clase media, no ha desarrollado el “gusto de necesidad” que según Bourdieu caracteriza a las clases populares, que se impone por “necesidad” e “implica una forma de adaptación a la necesidad y, con ello, de aceptación de lo necesario, de resignación a lo inevitable”<sup>139</sup>. El pensador francés afirma que el efecto de este gusto “nunca se ve tan bien como en el caso en que [...] sobrevive a la desaparición de las condiciones de las que es producto: [...] ‘no saben gastar el dinero que han ganado’ [...]. No es bastante con tener un millón para estar en condiciones de llevar una vida de millonario”<sup>140</sup>. Bourdieu hace referencia aquí a un ascenso económico que no se corresponde con un “ascenso cultural”. En la novela de Vilker se observa la trayectoria inversa: un descenso social, que lo que genera

---

<sup>136</sup> *Op. cit.*, páginas 78 y 79.

<sup>137</sup> *Op. cit.*, página 79.

<sup>138</sup> *Op. cit.*, página 80.

<sup>139</sup> Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, página 379.

<sup>140</sup> *Op. cit.*, página 381.

es la añoranza de no poder seguir viviendo como indicaría el *habitus* de clase que no se puede sostener.

“[o tenés la gini, [¿y eso qué es?, [era como una especie de coca pero horrible, que tomaban los albañiles porque era más barata”<sup>141</sup>, explica una de las protagonistas a la hermana menor. Aquí es claro que entre el ascenso (que plantea Bourdieu) y el descenso (que se representa en la novela) económicos es fundamental la diferencia de la conciencia de sufrir la exclusión. Mientras que en el primer caso no se posee esa conciencia y se lleva a la práctica un gusto de necesidad que “inclina a la clases populares hacia una ‘estética’ pragmática y funcionalista, rechazando la gratuidad y la futilidad de los ejercicios formales y de cualquier especie de arte por el arte”<sup>142</sup>, en el segundo se sabe que lo que “ahora” se puede consumir no es lo que se querría, sino un sustitutivo en rebaja que no satisface el gusto, como el “ordinario” Flexiplast o la Gini “horrible”.

---

<sup>141</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 17.

<sup>142</sup> Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, página 385.

## Tácticas urbanas de amplio espectro

En *Grandeza Boliviana* también se pueden pensar como “desvíos”, en términos decerteauianos, o como “sustitutivos en rebaja”, en términos bourdianos, la utilización del esparadrapo para tratar un forúnculo, por falta de curitas; las joyas falsas que se ofrecen en una revista boliviana; la música y las películas en cedés y devedés truchos; “caldo de pata, el viagra del amazonas”<sup>143</sup>; cigarrillos paraguayos que vienen sin envoltorio atados con un hilo; e incluso que alquilen una pieza o un colchón en un pasillo de una villa, en lugar de vivir en lo que un personaje femenino, abogada, de Caballito, llama “arquitecturas”<sup>144</sup>.

Otras operatorias de la cultura popular que es posible observar en la segunda novela de Bruno Morales en algunos casos son ilegales, como la falsificación de billetes y documentos y el trabajo esclavo de los típicos “talleres clandestinos bolivianos”. Es interesante destacar que en ningún momento se señala la ilegalidad de los desvíos mencionados. Al contrario, lo que se marca como disruptivo es la aparición de algunas disposiciones del Estado argentino o porteño, que exige el cumplimiento de la ley: “Ahora deben registrarse en una AFIP y tienen que ingresar en el monotributo”<sup>145</sup>.

También hay desvíos de lo legítimo y esperable que no son ilegales, ya que se relacionan más con lo que De Certeau llama “tácticas del débil” o “jugarretas”, con ciertas formas de tomar ventaja. En este sentido, en *Grandeza Boliviana*, se menciona el diálogo de dos paisanos que critican a dos argentinos, en un aymara inentendible para los juzgados. A su vez, se puede interpretar de la misma manera el accionar del portero tucumano que afloja las lamparitas del pasillo en forma de castigo para el que no lo saluda a la mañana.

De Certeau llama “‘estrategia’ al cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un ‘ambiente’”. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar *propio* y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta. La racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico”<sup>146</sup>. Por el contrario, llama “‘táctica’ a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro [...] No

<sup>143</sup> Morales, Bruno, *op. cit.*, página 104.

<sup>144</sup> *Op. cit.*, página 63: “Si donde viven ustedes no se puede llamar arquitecturas”.

<sup>145</sup> *Op. cit.*, páginas 110 y 111.

<sup>146</sup> De Certeau, Michael y Giard, Luce: “Introducción general”, en *op. cit.*, páginas 49 y 50.

dispone de una base donde capitalizar sus ventajas [...]. Lo que gana no lo conserva. [...] Sin cesar, el débil debe sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas”<sup>147</sup>. En este sentido, todas las prácticas operatorias de la cultura popular son “tácticas” que se llevan a cabo en un lugar que no es propio. Casi siempre este espacio ajeno a los usos populares es metafórico, pero en *Grandeza Boliviana* aparece un ejemplo que literaliza esta metáfora cuando los miembros de la comunidad boliviana son echados de un predio que anteriormente le había sido otorgado a la ONG Asociación Deportiva Andina para realizar actividades deportivas y culturales. Esta expulsión se concreta a pesar de todos los intentos y trámites realizados para lograr una cesión definitiva y legal ante el Consulado boliviano y la Secretaría de Cultos del Gobierno de la Ciudad, y aun de esforzarse por la concientización de la comunidad, a través de una entrevista fallida en una radio comunitaria. De esta manera, como dice De Certeau, sólo pueden obrar en un espacio ajeno en el que es imposible conservar lo que transitoriamente les había permitido sacar ventaja.

El lugar de lo popular como ajeno al territorio oficial se puede observar en el rechazo del tío del protagonista, Quispe, quien se niega a aceptar que el Gobierno de la Ciudad se encargue de organizar la fiesta popular Alasitas<sup>148</sup>: “-¡Cómo es posible que ellos nos organicen a nosotros una fiesta de la que nada saben!”<sup>149</sup>. El “ellos” y el “nosotros” distingue a la oficialidad argentina del inmigrante boliviano: popular. Sin Estado boliviano las celebraciones patrias de la comunidad las organiza la Asociación Deportiva Andina (subordinada al Estado argentino y, por lo menos, en tensión con otras organizaciones argentinas).

---

<sup>147</sup> *Op. cit.*, página 50.

<sup>148</sup> “La fiesta de ‘Alasita: ritualidad al Iqiqu (Ekeko) y a la illa’ es una manifestación tradicional de la época prehispánica, que a través de los años ha perdurado manifestándose en la fiesta de la chhalaqasiña, hoy alasita. La esencia de Alasita se funda a partir de la creencia en la illa (miniaturas) y el Iqiqu (Ekeko) como portadores de fecundidad, fertilidad y reproducción, lo que hoy en día se reinterpreta como prosperidad y abundancia de lo deseado” (Ministerio de Culturas y Turismo del Estado Plurinacional de Bolivia: “Alasitas”, en [http://www.minculturas.gob.bo/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=309&Itemid=571](http://www.minculturas.gob.bo/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=309&Itemid=571)).

<sup>149</sup> Morales, Bruno, *op. cit.*, página 60.

## Tácticas rurales de amplio espectro

En *La ira del curupí* los crotos no cumplen con lo que establecería la legitimidad de un trabajo estable, al no responder a un horario en días fijos de labor ni a otras responsabilidades, dado que no tienen posesiones ni a quién dar cuenta, y sólo deben producir para cubrir sus necesidades, que obviamente son diferentes a las hegemónicas: “Eran crotos, nada más que crotos, y, como tales, trabajaban muy de vez en cuando: sólo por urgencias estrictamente vitales. Para tomar alcohol, por ejemplo, lo que se traducía en un día o dos de trabajo por semana”<sup>150</sup>. Por lo mismo, pueden dormir de día, en su rancho o a la intemperie, mientras la noche la pasan habitualmente en la pulpería bebiendo el alcohol que su trabajo intermitente les permite pagar. Así, se entiende cómo sacan provecho tácticamente de la inestabilidad laboral, que en la cultura intelectual crítica es vista como flexibilización explotadora, siempre al servicio del empleador.

Otro tipo de desvío, que se vincula con *Grandeza Boliviana*, es el de los personajes que “ni colchones tenían. Sólo unos trapos sucios y apolillados sobre los que dormían”<sup>151</sup>. En la novela de Bruno Morales, algunos bolivianos en las villas de Buenos Aires duermen en un colchón en el piso y en este caso lo hacen sobre unos trapos (cuando no lo hacen al aire libre). Si, desde una mirada etnocéntrica, se hiciera una escala de marginalidad, seguramente los crotos, al dormir en el piso, tendrían algún nivel menor que el de quienes duermen en el piso sobre un colchón. Además, en *La ira del curupí*, las frazadas se usan como persianas; a falta de sillas, se sientan en el piso; y a falta de baño y de pudor, hacen sus necesidades a cielo abierto.

También coinciden con *Grandeza Boliviana* los cigarrillos paraguayos que son más baratos —ya que son contrabandeados—, por lo que se consumen más que los nacionales. En el caso de *La ira del curupí* la noción bourdiana de sustitutivo en rebaja, para estas operatorias, se evidencia cuando el narrador describe a los productos traídos ilegalmente de Paraguay como “un atado de cigarrillos casi Marlboro”<sup>152</sup>. A su vez, los crotos de Ituzaingó los arman ellos mismos con tabaco suelto y papel y, en esta cuestión, se marca otra diferencia entre el campo y la ciudad, dado que el personaje porteño no sabe hacerlo.

Asimismo, puede observarse que los crotos utilizan las grasas que las carnicerías consideran un desperdicio, para calentarlas a la parrilla, salarlas y comerlas como si

---

<sup>150</sup> Meret, Diego, *op. cit.*, página 8.

<sup>151</sup> *Op. cit.*, página 23.

<sup>152</sup> *Op. cit.*, página 106.

fueran carne. “Preparar ese manjar era extremadamente sencillo”<sup>153</sup>, afirma el narrador, confirmando el “gusto de necesidad de los populares” que describe Bourdieu<sup>154</sup>.

En relación con la carne, aparece un ejemplo clásico de “escamoteo” en el trabajo en donde el personaje busca dinamita con motivo de inmolarse en la fiesta del Día de la Virgen, para “devolverle a su gente el poco de dignidad que aún le quedaba. Eso de que los descajetados aparecieran con el culo roto no era bueno para nadie”<sup>155</sup>, y consigue los explosivos “a cambio de carnes que, de manera clandestina, sacaba del matadero en una gestión con un ingeniero de Yaciretá”<sup>156</sup>.

Por otro lado, el concepto de circularidad al que hace referencia Carlo Guinzburg, en el que componentes de diferentes culturas se interrelacionan, se puede vincular también con lo operativo cuando un personaje que está escuchando un programa radial sobre literatura, utiliza un nombre tomado de allí para imaginarse a una mujer con el fin de masturbarse: “Dafne [...]. Y Fonseca se empezó a aburrir de nuevo. Entonces aprovechó que todavía estaba en pelotas y se concedió otra paja, esta vez pensando en una mujer inventada, de nombre Dafne, el nombre que acababa de oír, tan caliente ese nombre... y le vino al pelo que tuviera un culo tan similar, casi calcado, al de Zulma”<sup>157</sup>.

---

<sup>153</sup> *Op. cit.*, página 122.

<sup>154</sup> Cfr. Bourdieu, Pierre: “La elección de lo necesario”, *op. cit.*, página 379: “La proposición fundamental que define el *habitus* como necesidad hecha virtud nunca se deja experimentar con tanta evidencia como en el caso de las clases populares, puesto que la necesidad abarca perfectamente, por lo que a ellas se refiere, todo lo que de ordinario da a entender esta palabra, esto es, la ineluctable privación de los bienes necesarios. La necesidad impone un gusto de necesidad que implica una forma de adaptación a la necesidad y, con ello, de aceptación de lo necesario, de resignación a lo inevitable”.

<sup>155</sup> Meret, Diego, *op. cit.*, página 45.

<sup>156</sup> *Op. cit.*, página 25

<sup>157</sup> *Op. cit.*, página 41.

## Religión, género, identidad y vivienda

Quizás el desvío más evidente en *La Virgen Cabeza* sea el que desde un punto de vista hegemónico constituye la condición de travesti de una de las protagonistas. Y, a su vez, que ese “hombre biológico” travestido sea lesbiana y esté en pareja con la otra protagonista de la novela. En el presente de la narración –y también en la época en que se editó el libro– no existe una “Ley de identidad de género”<sup>158</sup>, que permita el cambio de nombre en los documentos legales. Por eso, la única manera que tiene la protagonista de poseer una acreditación de identidad con nombre de mujer es a través de un nuevo desvío, de una falsificación (que en este caso se produce a partir de la necesidad de huir de la Policía). Por las “visas y pasaportes [...] nos cambió un poco la identidad; yo terminé siendo Catalina Sánchez Qüit y Cleo logró uno de sus sueños más difíciles: tener su nombre en los documentos”<sup>159</sup>.

La misma imposibilidad de legalizar los desvíos y rebusques, recordando que las tácticas no pueden acumular sus ganancias, dado que actúan en lugares ajenos, se observa en la falta de títulos de propiedad de los terrenos de la villa, ocupados de hecho. La autora exagera estas características e ironiza a partir de la comparación de las prácticas y “fortunas” villeras con las terratenientes, que sí lograron establecer derecho a partir de la ocupación de hecho: “En El Poso había gente viviendo por más de cincuenta años; y eso acredita propiedad, como cualquier familia de estancieros sabe por los cuentos de los abuelos y de los tatarabuelos sobre los orígenes de la fortuna del clan”<sup>160</sup>.

A lo largo de la novela, se reiteran las habilidades del “rebusque del débil” para lograr algunos “éxitos efímeros” que de otro modo no podrían conseguir: la compra y la venta de cigarrillos por unidad, de “medios café”<sup>161</sup>, colarse en lugares sin pagar entradas, robar flores de los jardines para llevar a los entierros, entre muchos otros ejemplos.

Tanto en la ciencia como en la religión de la villa se pueden observar los consumos de “sustitutivos en rebaja”. En cuanto a la medicina, no es un médico el que la practica, sino un enfermero que, además de implantar “siliconas industriales” en las travestis de la villa, realiza otra tarea médica, pero esta vez doblemente desviada, ya que es ilegal –también para un médico–, como el aborto: “Eran una armadura esas tetas

---

<sup>158</sup> La Ley 26.743, llamada “de identidad de género” fue sancionada en la Argentina el 9 de mayo de 2012.

<sup>159</sup> Cabezón Cámara, Gabriela, *op. cit.*, página 19.

<sup>160</sup> *Op. cit.*, página 133.

<sup>161</sup> *Op. cit.*, página 82.

tremendas que nos hacía el enfermero Gómez, ¿te acordás de Gómez, vida mía, el que hacía abortos y ponía tetas?”<sup>162</sup>.

En cuanto a la religión, ya desde el título se deja en claro que se aborda la cuestión de una creencia oficial, pero desviada y resignificada por los habitantes de la villa. La protagonista travesti se comunica con la Virgen María, que avala su elección sexual, la aconseja para que deje de prostituirse y le indica qué hacer con el objetivo de que los villeros mejoren su alimentación, su salud y su calidad de vida en general. A partir de ello, toman algunos elementos de la religión oficial que son resignificados en la villa de acuerdo con sus posibilidades. Es así que las imágenes para venerar a la virgen –realizadas por un vecino albañil– y a los santos son sustitutivos en rebaja, que se exacerban como tales en la comparación con las que se pueden encontrar en las iglesias católicas:

- Medio cabezona, narigona, un poco raquíca, con una cruz en la diestra y un corazón en la siniestra, María presidía las reuniones mirando para arriba "como si se estuviera comiendo una poronga por el culo", describía Jéssica, la sobrina de Cleo<sup>163</sup>.
- Los santos parecían enanos concentrados en el interior de la villa y hacían bien, para los del exterior estaban las iglesias y sus santos esculpidos en mármol, madera y yeso<sup>164</sup>.

No es casual que los no villeros, cuando pasan por la autopista que bordea el asentamiento y ven las imágenes y el altar desde arriba, hagan referencia a los "santos negros" y la "catedral cabeza", a su vez, describiendo y calificando. Por otra parte, Cleo compara los modos de nombrar a las diferentes imágenes de la Virgen: a la de Luján “la llamaban ‘la Virgen estanciera’ y ‘la pastorcita morena’ también, que es parecido a como le dicen a la nuestra, ‘la Virgen Cabeza’ por nosotros, que éramos todos cabecitas como nos decían las viejas chetas del barrio”<sup>165</sup>.

También puede interpretarse como un sustitutivo en rebaja del milagro bíblico de la multiplicación de los peces, el hecho de que en la villa, obedeciendo a la virgen, se construya un estanque y se roben carpas del Parque Japonés, que luego serían utilizadas como alimento: "Nos llevamos unas veinte carpas gorditas y de todos colores metidas en bolsitas de nylon con agua. Eso fue en noviembre y en marzo teníamos mil

---

<sup>162</sup> *Op. cit.*, página 92.

<sup>163</sup> *Op. cit.*, página 34.

<sup>164</sup> *Op. cit.*, página 87.

<sup>165</sup> *Op. cit.*, página 125.

doscientas”<sup>166</sup>. Ese mismo estanque es símbolo de la prosperidad de la villa y por eso los vecinos le tiraban monedas y pedían deseos y, así, según Cleo, “se había transformado en la Fontana de Trevi”<sup>167</sup> del subdesarrollo.

Por otra parte, una de las protagonistas también se imagina el paraíso como un Mc Donald’s en el que la Cajita Feliz viene con figuras oficiales y populares que son superhéroes. Así, se rebaja el concepto de paraíso, por un lado, y el de los santos, por otro: “Una Cajita Feliz, con una hamburguesa divina y muñecos de superhéroes medios raros, santos eran, uno, por ejemplo San Jorge, otro Gilda, otro Juan Pablo II y Kevin los arma y ellos le sirven Coca Cola y le acarician el pelo”<sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> *Op. cit.*, página 83.

<sup>167</sup> *Op. cit.*, página 97.

<sup>168</sup> *Op. cit.*, página 142.

## LO ORDINARIO

La tercera categoría sobre la que se sostiene la cultura popular que enuncia De Certeau, es lo ordinario. Para referirse a ella, el autor francés lo hace más por oposición que por una definición positiva. Lo ordinario está relacionado con esas prácticas singulares que las personas llevan a cabo en su cotidianidad, las cuales no están homogeneizadas ni por la cultura de masas, ni por la ciencia o la academia. Así es como la cultura popular no puede ser entendida como un bloque o un todo uniforme, sino por la multiplicidad de diferentes prácticas que no coinciden con las hegemónicas. Es por ello que, por más que el discurso dominante pueda consagrar alguna de esas prácticas – alentando la construcción de estereotipos y clichés– como las “legítimamente populares”, valga el oxímoron, la cultura popular no es una, sino que en realidad habría que hablar siempre de culturas populares: “La cultura ordinaria esconde una diversidad fundamental de situaciones, intereses y contextos con la repetición aparente de objetos de los que se sirve”<sup>169</sup>.

### La cotidianidad judía

En *Le digo me dice*, lo ordinario de la cultura popular se puede observar a partir de situaciones que no se plantean explícitamente como populares, ni marginales, ni resistentes, sino que se construyen a través de las acciones habituales. Esta sucesión de escenas genera un ambiente de cotidianidad permanente sin necesidad de calificarlas como cultura popular:

Hace unos años, cuando las cañerías se taparon del todo, no sólo tampones, también pelos y mierda de los animales, se hicieron unos agujeros en el patio que nunca más se taparon. Esas depresiones, que los animales en sus corridas conocen tan bien, forman parte del paisaje del salvaje patio<sup>170</sup>.

A su vez, si bien es posible pensar como estereotípicos algunos de los rasgos que se utilizan para representar lo que desde el análisis –y no desde la novela– se califica como popular –por ejemplo, el judaísmo y los problemas económicos, entre otros–, al ser una ficción con rasgos autobiográficos, también se puede pensar que esas características no provienen de lo que indicaría la tipificación dominante de lo popular, sino de las experiencias singulares vividas por la autora. En el mismo sentido, uno de los rasgos populares que atraviesan toda la novela, a pesar de que lo hace a partir de

---

<sup>169</sup> De Certeau, Michel y Giaurd, Luce: “Envío”, en *op. cit.*, página 264.

<sup>170</sup> Vilker, Shila, *op.cit.*, página 81.

pequeñas situaciones, es el judaísmo. Pero éste es un judaísmo de judíos pobres del conurbano bonaerense que está lejos del estereotipo del judío habitualmente de clase media o media-alta, porteño, comerciante o intelectual<sup>171</sup>.

Esta singularidad de lo judío, que se aleja de los estereotipos, está vinculada a las circunstancias particulares de esta familia de mujeres, que viven en el Gran Buenos Aires a principios del 2000. Desde esta trayectoria familiar es que se identifican como judías, pero veinte años después de la última dictadura argentina, y a partir de allí la narradora –que escribe en la década del 2000– relaciona el Holocausto con el genocidio perpetrado por el terrorismo de Estado entre 1976 y 1983, a pesar de que la voz del personaje habla en 1958, con una frase tan característica como el *Nunca más* en el contexto de la lucha por los derechos humanos: “58. [Usted venía diciendo: “...de mi pueblo reventaron a seis millones de personas; eso es imperdonable y como digo siempre, ni olvido ni perdón”<sup>172</sup>.

Es también desde la identidad judía, desde una reacción que se vincula con la identificación con un pueblo popular, en el sentido de perseguido, discriminado y asesinado, que la hija mayor descalifica absolutamente a un candidato a presidente en democracia, cuando discute con la madre y pregunta: “¿A un nazi vas a elegir?”<sup>173</sup>.

Así, se puede ver cómo la marca del Holocausto no es un elemento arcaico en la vida de esta familia judía, sino que aparece vivamente una y otra vez para interpretar tanto la historia posterior como el presente de la enunciación. No sólo cuando se vincula a dos genocidios que esta familia sufrió en carne propia (por argentina –la dictadura– y por judías –la dictadura y el Holocausto–), sino también a la hora de definir un voto luego de 23 años de haberse recuperado la democracia.

En la novela de Vilker lo judío también aparece representado desde lo familiar, desde las tradiciones a perpetuar, las enseñanzas de madre a hija, con fuerte énfasis en lo femenino, en generaciones de mujeres que siguen transmitiendo no solo una religión, sino también una manera de encarar la vida:

[No hables así. Mamá siempre intentó inculcarme un fuerte amor por el judaísmo<sup>174</sup>.

---

<sup>171</sup> En este sentido, se puede comparar con un texto clásico que se ha utilizado en diferentes ocasiones para pensar lo popular en la literatura argentina: “La fiesta del monstruo”, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. En el cuento, el judío, con rasgos de intelectual, vive en la ciudad de Buenos Aires y las masas populares bonaerenses, que lo ven como a un radicalmente otro, lo terminan lapidando.

<sup>172</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 67.

<sup>173</sup> *Op. cit.*, página 11.

<sup>174</sup> *Op. cit.*, página 90.

Cuando, a pesar del trato suave, el pelo tiraba, mi padre le decía 'oh, múshele' y continuaba con delicadeza y ternura.  
[Oia, vos a mí también me decís múshele. Mu-she-le<sup>175</sup>.

En otros casos, de manera inversa, se evidencian las rupturas de generación en generación, sobre todo con costumbres que hoy en día quedaron obsoletas –al menos en un ámbito no ortodoxo–, como por ejemplo el matrimonio arreglado:

[¿Con uno de los esposos de esas la quisieron casar?  
[Sí, porque la religión lo permite y no sé si lo exige.  
[Qué religión de mierda<sup>176</sup>.

Sin embargo, a pesar de que en este último caso se muestre un judaísmo más *tradicional*, con costumbres arcaicas para la sociedad argentina contemporánea, también se representa una imagen que alude a un pasado de gloria que la abuela de la familia pretende perpetuar en las más jóvenes, a pesar de que la situación económica en la que actualmente viven es muy diferente:

dile que tu bisabuelo planeó con lenin, dile que vinieron aquí con la esperanza de fundar un mundo nuevo, dile del otro anarquista, dile del burgués, cuéntale la tipología, cuéntales la sensibilidad de nuestra familia, de nuestro pueblo, no nos hagas quedar como unos judíos piojosos, der lausiguer iude<sup>177</sup>.

De esta manera, se pretende contraponer tiempos memorables, en los que la familia estuvo vinculada a grandes líderes y movimientos revolucionarios de la historia, a grandes proyectos relacionados con la inmigración hacia la Argentina y con miembros que podían ostentar su posición económica y social, con un presente en el que el pueblo judío sufre en primer lugar la marginación de habitar un país en que la religión oficial es la católica, sumado a la marginalidad material en la que viven las protagonistas de la novela a causa de las dificultades económicas. La autora hace hablar a la anciana con la intención de engrandecer a su pueblo al mismo tiempo que refuerza el estereotipo aludiendo al constante lamento característico del pueblo judío (y en especial, de las madres<sup>178</sup>), no sólo desde el contenido de la frase sino también desde la forma en que es llevada la oralidad a la escritura: "*esto me está matando, me moiro y por tu culpa, nena*"<sup>179</sup>.

---

<sup>175</sup> *Op. cit.*, página 88.

<sup>176</sup> *Op. cit.*, página 90.

<sup>177</sup> *Op. cit.*, página 126.

<sup>178</sup> "Experta en el control y la manipulación, enceguecida de amor por sus hijos e hijas, sobreprotectora, eximia productora de culpa, visceralmente insatisfecha, la idische mame es un estereotipo" [Drucaroff, Elsa: "Idische mames en el siglo XXI (la pesadilla continúa)", en <http://www.yoktime.com/uploads/escritos/44idische%20mames.pdf>].

<sup>179</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 128 (la bastardilla es del original).

Otra manera en que la cotidianidad se hace visible es desde lo femenino. En la novela de Vilker casi todos los personajes son mujeres. De todos modos, este aspecto se encuentra vinculado con el anterior ya que la tradición judía se transmite a través de lo femenino, en las enseñanzas de madre a hija: “Te enseñé que el cuello junta mugre, y que por ese lugarsito [sic] es cómo se ven las sucias, te enseñé que los breteles de los corpiños no pueden estar negros, que eso es de inmunda, te enseñé que las bombachas se cambian dos veces por día, como los dientes”<sup>180</sup>. Estos valores también enfatizan el lugar de la mujer dentro de la familia y que, según estas normas, debería cumplir en la sociedad: “Te enseñé a hacer cócteles para retener a los hombres y también a cocinar porque por la boca se conserva a un hombre, te enseñé a caminar con tacos, a no decir lo que no hay que decir, a sonreír para las fotos, a pasarte el hilo dental, a lavar los platos y las ollas, te enseñé que a un hombre no se le discute nada”<sup>181</sup>. De esta manera se establecen los deberes, desde un punto de vista que se puede caracterizar de machista, que una buena mujer “debe” cumplir, el lugar que “debe” ocupar al lado de su esposo y el papel que “debe” desempeñar al interior de la familia y la sociedad: subordinada al hombre. Obviamente, estos mandatos también deberán ser retransmitidos a sus futuras hijas, como parte de su rol.

---

<sup>180</sup> *Op. cit.*, página 127.

<sup>181</sup> *Op. cit.*

### **La bolivianidad ordinaria**

En el caso de *Grandeza Boliviana* lo ordinario se hace presente, muy claramente, a partir de la cultura culinaria. Esa definición de prácticas singulares que sostiene De Certeau para la cotidianidad se puede vincular directamente con el pensamiento del protagonista de la novela:

- Supuse que comer [...] era una cosa íntima<sup>182</sup>.
- Si aprecias la comida de un país [...], es que de veras aprecias a ese país<sup>183</sup>.

La dieta que mencionan los diferentes personajes, además de íntima y singular, es tan diversa que incluiría el menú de un restaurante boliviano típico, pero también comidas que no son características de Bolivia por estar hechas a partir de pescados de mar o marcas argentinas (más allá de que podrían importarse). Así aparecen a lo largo de toda la novela numerosos alimentos: picante potosino, sopita de chairo, fricasé, sándwich de chola, “salteñas” (empanadas), thimpu, chuño, caldo de kawi, ranga, locoto, pejerrey, llajwa, pollo broaster, ceviche, entre otros. Bebidas como cerveza caliente o con hielo, chicha, jugo de quinua, singani, chuflay y leche de tigre; y marcas como Quilmes, Huari (cerveza boliviana que los protagonistas diferencian de Quilmes), Valmont o Paty.

Es sugerente la cantidad de comidas bolivianas que aparecen y a ello se le puede sumar que el personaje principal, en un momento, destaca que sobre el fondo de un plato, luego de que su compañera de mesa terminara de comer una sopa de chairo, ve un dibujo que se parece al monte Illimani<sup>184</sup>, símbolo de Bolivia. Es como si se explicitara el fuerte vínculo entre la identidad de una persona y lo que come: el plato de comida significa bolivianidad.

Otro aspecto desde el cual se pueden observar cuestiones que conciernen a lo ordinario, a la cotidianidad, es la referencia a las músicas, ritmos y bailes típicos de las regiones bolivianas –que se diferencian marcadamente–, las provenientes de otros países y zonas, además de las influencias entre ellas. En diversos pasajes, se habla de “cueca tarijeña”, cumbia, música chicha (de Perú), boleros mexicanos, folklore argentino, “rap testimonial”, “ska punk”, morenadas, caporal y huayno. Además, a lo largo de la novela, hay siete letras de canciones que se transcriben total o parcialmente.

---

<sup>182</sup> Morales, Bruno, *op. cit.*, página 148.

<sup>183</sup> *Op. cit.*, página 19.

<sup>184</sup> Cfr. *op. cit.*, página 46.

Para señalar tanto las diferencias como las influencias entre los ritmos, se puede citar una advertencia que le hace una periodista al protagonista sobre una zona del parque Indoamericano de la ciudad de Buenos Aires: “[...] Allí no hay folklore como aquí [...], allí sólo hay cumbia, música CHICHA. Como La Paz está tan cerca de Perú, a veces nos influncian. -Ella era paceña”<sup>185</sup>.

Para observar cómo se marca, también, la oralidad en las canciones, el siguiente pasaje es claro:

*Perdooooona, perdóname otra vez  
Yo te aaaamo, yo te quieeeeero  
Contigo quiero estar*<sup>186</sup>.

Otro de los aspectos desde los cuales se hace mención a la identidad boliviana, también desde los cánticos, es el rezo que aparece en la última página de la novela en donde el protagonista recuerda el momento previo a su partida hacia la Argentina. De esta manera, se puede leer el siguiente texto escrito en aymara: “*Khitis taykama? Sasinaw situ / Khitis awkima? Sasinaw situ*”<sup>187</sup>. Teniendo en cuenta que es un rezo aymara de los niños en el Día de Todos los Muertos y que las preguntas refieren a dónde están la madre y el padre, es clara la referencia a las raíces identitarias del personaje en el instante anterior a enfrentarse con el desarraigo del exilio.

Para seguir con la enumeración de rasgos que van definiendo la bolivianidad a lo largo de la novela, es importante agregar que se hace mención a la primera película de la historia hablada en aymara. Y llama la atención que el diálogo en que se la nombra comienza con una referencia a la comida, para luego pasar por otra película también hablada en aymara. La evidente importancia que tiene la gastronomía en la cotidianidad de la cultura boliviana se alimenta mutuamente por su relación en el texto con la obra audiovisual inaugural en idioma aymara.

A su vez, en la novela se representan diferentes costumbres de las culturas andinas que corresponden a lo ordinario. Características típicas como mascar hojas de coca, exhibir dientes de oro, vestirse de determinada manera de acuerdo con la región de origen o no cobrar cubierto en los restaurantes ni dejar propinas.

Algunos de estos temas se podría pensar que rozan el estereotipo, pero Morales, por ejemplo en la cuestión de la coca, lo elude, recurriendo a que hable (y “traduzca”) la acción un especialista extranjero a la comunidad: “-Coquea, está coqueando -observa

---

<sup>185</sup> *Op. cit.*, página 33.

<sup>186</sup> *Op. cit.*, página 122.

<sup>187</sup> *Op. cit.*, página 174.

Pablo, el antropólogo”<sup>188</sup>. En cuanto al vestuario, el autor evita aclarar lo obvio para un nativo de la comunidad, haciendo intervenir y preguntar a un cronista local: “‘el largo de la falda varía con cada región, las de Cochabamba caen, pícaras, justo encima de la rodillas’ [...] –¿Pero no te da mucho calor? –preguntaba el periodista argentino”<sup>189</sup>. Para mencionar la característica de Bolivia, en cuanto a su carencia de salida al mar, también hace hablar a un argentino: “‘En Bolivia no hay mar’, dice el Mono –argentino que bebe junto a los bolivianos–”<sup>190</sup>.

También recurre al recitado de un texto escolar boliviano para hablar explícitamente de la composición de sus culturas, que además sirve para explicar que aun las incorporaciones de comida, música, lenguaje y costumbres foráneas, forman parte de esa bolivianidad: “Me acuerdo de memoria un libro de texto: ‘La mescolanza de español e indio ha producido en Bolivia una raza mestiza’”<sup>191</sup>.

En diferentes pasajes, se ilustra el maltrato y la discriminación que sufren los bolivianos en Buenos Aires, sin extrañeza, casi con normalidad. En algunos casos podría pensarse que es el mismo maltrato y discriminación que sufren todos los populares, sean argentinos o no. Sin embargo, en medio de un viaje en tren que realiza el protagonista con su tío, queda claro que hay distintos niveles de discriminación al interior de los diferentes marginados. Así, los argentinos están en un estrato superior, en un contexto porteño, al de los inmigrantes bolivianos, lo que les permite maltratarlos aun perteneciendo ellos mismos a un sector popular marginado. Cuando el protagonista y su tío se cruzan con tres adolescentes villeros o en situación de calle, drogados, que hacen chistes con un léxico particular que incluye apelativos como “gato”, “bobo”, “guacho”<sup>192</sup>, el resto de los pasajeros, a excepción de uno que rió cuando se bajó del tren, no los miran. El protagonista se entretiene, pero su tío Quispe tiene experiencia en discriminación entre miembros de las clases populares y no desconoce que ser boliviano, para los argentinos, es motivo de maltrato: “Yo me divierto, pero Quispe, que sabe que los chistes terminan mal con los paisanos, prefiere mirar por la ventana rota”<sup>193</sup>.

Los rasgos populares que aparecen en *Grandeza Boliviana* también incluyen una costumbre que los implica más allá de su nacionalidad: el consumo permanente de

---

<sup>188</sup> *Op. cit.*, página 93.

<sup>189</sup> *Op. cit.*, página 43.

<sup>190</sup> *Op. cit.*, página 19.

<sup>191</sup> *Op. cit.*, página 124.

<sup>192</sup> *Op. cit.*, páginas 156 y 157.

<sup>193</sup> *Op. cit.*, página 158.

distintos tipos de bebidas alcohólicas –que anteriormente se mencionaron–, en diferentes situaciones y horarios. Tanta es la “normalidad” de esta práctica en los sectores populares que no considera lo que pueda decir quien no la practica: “El Danonino [...] bebía los fines de semana, y durante la semana miraba con asco a los ebrios. Por esa abstinencia no lo tomaban en serio”<sup>194</sup>.

---

<sup>194</sup> *Op. cit.*, página 135.

## Las costumbres de los crotos rurales

Al igual que en *Grandeza Boliviana*, en *La ira del curupí* lo ordinario también puede vislumbrarse a través del hábito de los personajes de beber alcohol en abundancia. En este caso, a esta ingesta se le suma la costumbre de jugar a las cartas en la pulpería y dormir durante el día. Como se señaló anteriormente, ir a trabajar no es una actividad cotidiana sino algo extraordinario que los crotos realizan muy de vez en cuando, sólo si se les acaba el dinero y necesitan comprar más bebidas. Por eso, los escenarios más comunes son la pulpería, los ranchos y el campo.

Con respecto a la alimentación, la novela muestra una diferenciación muy marcada entre, por un lado, los populares campesinos y, por otro, la clase media urbana y la clase alta rural. En relación con lo que comen los crotos se menciona como una habitualidad el consumo de grasas calentadas. El narrador comenta que uno de los personajes principales, “por muchos años, comió casi lo mismo que el perro”<sup>195</sup>. La única ocasión en donde esta situación no ocurre es en la Fiesta de la Virgen, en donde hay empanadas, pastelitos, jugos y vino.

En cambio, sólo en un desayuno, el personaje que es una caricatura de un individuo de las clases dominantes del campo exagera la exclusividad de sus consumos, mientras bebe té inglés e insulta a su mucama por servirle galletitas dulces en lugar de budín: “Un buen cigarro, un buen vino, una buena bata, una buena mina, un buen té, una buena comida, no son para todo el mundo [...]. Son para los que lo sabemos disfrutar”<sup>196</sup>. La clase media urbana, por su parte, también puede elegir, a excepción del personaje que viaja a Ituzaingó y en el bodegón sólo tiene una opción: “Hoy hay guiso, ayer hubo guiso y mañana habrá guiso”<sup>197</sup>. Un ejemplo de alternativas alimenticias, entre las que puede optar la clase media, se da en una escena en que una vendedora de un local del Shopping Abasto abre su heladera y tiene pollo frizado, patys, colita de cuadril, lechuga, cebollas, tomates redondos, ensalada rusa, huevos y leche (en cartón).

En cuanto a las bebidas, los crotos toman vino de la manera que sea (incluso se describe que llenan sus vasos –a veces de lata–, metiéndolos en un tacho, a diferencia del “buen vino” al que se refiere el terrateniente), jugo y tereré. Sin embargo, el predominio en cuanto a bebida es sin duda el del vino, como lo es la cerveza en

---

<sup>195</sup> Meret, Diego, *op. cit.*, página 8.

<sup>196</sup> *Op. cit.*, página 49.

<sup>197</sup> *Op. cit.*, página 89.

*Grandeza Boliviana*, para la mayoría de los personajes bolivianos. Aquí, los crotos suelen emborracharse hasta perder el conocimiento. Y es llamativo que sólo tratan de alcohólico a uno, que tiene problemas de atención y adaptación desde la infancia.

En la novela aparecen rasgos característicos de los personajes populares de Ituzaingó: predomina la escucha de la radio a diferencia de la televisión e Internet que están más presentes en las ciudades; en sus casas no cuentan con agua caliente y el narrador describe el lugar como “sólo paisaje”<sup>198</sup>, “no había arquitectura”<sup>199</sup>.

Como ya se dejó entrever, la Fiesta de la Virgen es un evento que rompe con la cotidianidad, tanto desde la comida y la bebida, como desde las vestimentas. Sólo allí, los crotos se muestran bien peinados y con las boinas “más limpias que de costumbre”<sup>200</sup>. En cambio, lo habitual es que vistan “boina, [...] camisa arremangada, rota y gastada en los hombros y los codos, con pañuelo anudado hacia delante y bombacha de croto y alpargatas con suela de sogá”<sup>201</sup>. Además, no parece extraordinario que caminen descalzos “con sus plantas como suelas”<sup>202</sup>, que las ropas estén sucias, olorosas y con fluidos corporales cristalizados por días y días de no bañarse ni cambiarse.

También en esta novela aparecen creencias religiosas populares que conviven con las oficiales. Por un lado, los crotos conversan de igual a igual con el Gauchito Gil, que tiene altares escondidos, y se sienten contenidos y ayudados, por lo que el narrador califica de “magia”<sup>203</sup>. Por otro lado, también hablan con la Virgen en cualquier parte, pero a su vez, respetan y participan de las fechas y las fiestas canónicas, como la del 8 de Diciembre, lo que permite entrever la mixtura de creencias presente en los personajes. Además, aparecen leyendas como la del curupí, la de la bruja de los dedos del pie, la de la línea flotante y la de la mosca anaranjada (algunas de ellas presentes en las creencias populares litoraleñas y algunas arrastradas desde la biografía personal del autor<sup>204</sup>). Los personajes de clase alta, desde una mirada etnocéntrica compartida por el narrador, califican estas creencias populares de “pavadas”<sup>205</sup> y a los crotos de

---

<sup>198</sup> *Op. cit.*, página 123.

<sup>199</sup> *Op. cit.*

<sup>200</sup> *Op. cit.*, página 44.

<sup>201</sup> *Op. cit.*, página 91.

<sup>202</sup> *Op. cit.*, página 42.

<sup>203</sup> *Op. cit.*, página 44: “Se acurrucó al lado de la estatua, a sentir cómo el Gauchito le curaba el alma con su **magia**” (la negrita es nuestra).

<sup>204</sup> Diego Meret, por ejemplo, afirma: “Yo le contaba a mi madre que tenía miedo de que por las noches viniera a mi cama La Bruja de los Dedos del Pie” (Meret, Diego: “En la pausa”, en *Revista de letras de la Biblioteca Nacional de la República Argentina*, <http://www.bn.gov.ar/abanco/A71004/meret-siniestro.html>).

<sup>205</sup> Meret, Diego, *La ira del curupí*, op. cit., página 56.

supersticiosos y, por lo tanto, de “muy ingenuos”<sup>206</sup>. Así se valen de la leyenda del curupí, para sembrar el miedo con el fin de adueñarse ilegalmente de tierras.

En relación con la música, en la novela se enfatiza la distinción entre la que escuchan los crotos y la paraguaya. En este sentido se evidencia la discriminación al interior de los populares ya que prefieren escuchar “chamamé o cumbia o alguna música de machos, porque los crotos de Ituzaingó odiaban a los paraguayos”<sup>207</sup>. Sólo escuchaban radios paraguayas cuando no encontraban otra en el dial y, en ese caso, simulaban no entender el guaraní: “Fingían no comprender, como si aceptar que cazaban el guaraní fuera una cosa inconveniente”<sup>208</sup>. Entre los grupos paraguayos se nombra a Juliano Mamboretó y Los Mandioqueros del Ritmo. A pesar de que el personaje que viaja desde la Capital a Ituzaingó afirma que “después de Entre Ríos sólo se escuchaba chamamé”<sup>209</sup>, además de las músicas ya mencionadas, hay tangos de Edmundo Rivero, folclore de los Carabajal y los gauchos que cantan en el medio del campo con sus guitarras, que en una ocasión se describe como “un croto típico, como escapado de la tapa dura de un *Martín Fierro*”<sup>210</sup>. El personaje capitalino se refiere al pop y recuerda la letra de una canción de Paulina Rubio, lo que constituye un elemento más de contraste y diferenciación entre la cultura urbana y la rural.

---

<sup>206</sup> *Op. cit.*, página 57.

<sup>207</sup> *Op. cit.*, página 16.

<sup>208</sup> *Op. cit.*, página 17.

<sup>209</sup> *Op. cit.*, página 110.

<sup>210</sup> *Op. cit.*, página 35 (la bastardilla es del original).

## Sexo, droga y reggaeton... además de cumbia y religión

En *La Virgen Cabeza*, al igual que se observó en otras novelas, lo ordinario puede rastrearse a partir de la música que se escucha en la villa y el sentido que ésta adquiere para los personajes. La cumbia es el ritmo que predomina y se representa como una cuestión que atraviesa y condiciona las prácticas, la identidad y la vida de las personas. Por ejemplo, se evidencia como una marca temporal: “El día empezaba con la primera cumbia”<sup>211</sup>. La importancia que tiene esta música en la novela se vislumbra desde el comienzo, ya que en la narración es fundamental la “ópera cumbia” –que es claramente un oxímoron, que a su vez puede leerse como sinécdoque de la novela, en cuanto en ésta conviven opuestos culturales– a través de la cual la protagonista travesti se vuelve famosa mundialmente. Por otro lado, en un plano más cotidiano del día a día, la cumbia también cumple un papel de interacción entre los villeros ya que es utilizada como una manera de expresión, y las letras generalmente hacen referencia a algún hecho o alguna historia ocurrida en la villa:

- Cada uno articulaba lo que quería decir en sintaxis propia y así armamos una lengua cumbianchera que fue contando las historias de todos, escuché de amor y de balas, de mexicaneadas y de sexo, cumbia feliz, cumbia triste y cumbia rabiosa todo el día<sup>212</sup>.

En relación con lo habitual de la villa y sus integrantes, la novela combina la descripción física de los lugares, la cumbia, los bailes, la ilegalidad convertida en normalidad y las comidas comunitarias en mesas largas, siempre describiendo desde la mirada de la protagonista no-villera que, a pesar de que de a poco se va quedando en la villa, no cesa de realizar comparaciones con las costumbres del *afuera*, analizando esa cotidianidad desde un lugar de extrañamiento. Por ejemplo, cuando Qüity, la periodista, entra por primera vez a la villa afirma:

- La cumbia estaba al palo, los nenes bailaban con Gladys, la Colorada que se parecía a la gallinita, los demás gritaban y se reían. Ese desayuno místico parecía un casamiento de borrachos. No sé qué me había imaginado ni si me había imaginado algo, pero seguro que no esa especie de kermés de pueblo<sup>213</sup>.

Luego, cuando la periodista lleva un tiempo de vivir en el asentamiento, su extrañamiento no parece menguar:

---

<sup>211</sup> Cabezón Cámara, Gabriela, *op. cit.*, página 27.

<sup>212</sup> *Op. cit.*

<sup>213</sup> *Op. cit.*, página 58.

- “Le doy cremita que de esta nadie tiene / como en la mano y en la boca se te viene”, cantábamos. Sí, yo también: al principio me resistí a la estupidez de las letras, me recitaba cancioneros antiguos [...] para no perder el lenguaje, pero el ritmo del reggaeton, que es una música que es sexo cuando se bebe y se la baila, me iba ganando y empezaba a meterse en la cantiga: “Chupemos las tres, amigas queridas / de estas conchudas heridas”<sup>214</sup>.

Y aun cuando las protagonistas se exilian en Estados Unidos y ya no habitan El Poso, sino que viven como estrellas en Miami, Qüity se asombra de que las mujeres con quienes convive sigan teniendo costumbres villeras, incluso cuando tienen recursos económicos para poder abandonarlas:

- Cleo vive sumida en lo que cambia, con las ventanas abiertas y a los gritos, como vivíamos entonces [en la villa]. Habíamos instalado un sistema de intercomunicación en base a celulares truchos, pero fue al pedo; la costumbre de pasarse el grito, “la Colorada se puso dientes”, “vienen los ratis por la colectora”, “parece que la Jéssica tiene un novio nuevo”<sup>215</sup>.

La música que sobresale en la villa, además de la cumbia, es el reggaeton. Ninguno de los dos ritmos es, para los personajes populares, meramente música. A ambos se los vincula con los excesos y, a su vez, desde la mirada intelectual al reggaeton se lo prejuzga como “estúpido”, pero en el momento de experimentarlo en carne propia esa jerarquización de los productos culturales se suspende. Así, se lo representa como un ritmo popular, asociado a las funciones bajas del cuerpo en términos de Bajtín<sup>216</sup> (el sexo, las drogas, la comida, la bebida) y a lo irracional:

- La música se me metía en el cuerpo y en el lexicón de la mente cerebro y lo que antes me parecía estúpido se me volvía potencia en cada célula [...]. La estupidez desaparecía como criterio de valoración, a mi carne le gustaba ese ritmo emputecido y me emputecía yo también y disfrutaba del asado meneando, de las filas de chorizos apretados en las megaparrillas, de las jarras con pastillas<sup>217</sup>.

---

<sup>214</sup> *Op. cit.*, páginas 113 y 114.

<sup>215</sup> *Op. cit.*, página 27.

<sup>216</sup> Bajtín afirma que en las culturas populares, en contraposición con la oficial, “el énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrescencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites” (Bajtín, Mijail, “Introducción. Planteamiento del problema”, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987, página 30).

<sup>217</sup> Cabezón Cámara, Gabriela, *op. cit.*, página 114.

Más en general, lo que se asocia a las funciones bajas del organismo y a los excesos es el ambiente de la villa, que invade irrefrenablemente hasta los cuerpos más racionales y disciplinados en plena tarea académica:

- Yo también empecé a caer ahí, me calenté con mi objeto de estudio que interrumpía mis cuestionarios cuando rugía como una leona, Cleo acababa y yo me mojaba y terminaba trepándome a la poronga lubricada de algún pibe, de cualquiera, del que pasara. En cada casa, en cada mesa de la villa todo era polvo, el de jaladas y el de las chicas relajadas que se apretaban, tetas con tetas y terminaban muy despeinadas, fumando porro cuando pintaba la cumbia<sup>218</sup>.

En cuanto a la alimentación villera, no se puede hacer un listado de comidas como los que se realizaron para analizar las otras novelas, ya que no aparecen tantas variedades. Sin embargo, se puede señalar el cambio de dieta a partir de la construcción del estanque a pedido de la virgen, debido a “la multiplicación de las carpas” que se preparaban de muchas maneras. Antes de ello, se sostiene, se comía casi cualquier cosa: “Faltó que asaran gatos, nomás”<sup>219</sup>. Lo que se puede mencionar es que en el mercado sólo había fideos, arroz y vino en caja –ya se hizo referencia a la costumbre de preparar chorizos a la parrilla– y, en diversos pasajes, se nombra a la cerveza como una de las bebidas más consumidas en la villa, al igual que en *Grandeza Boliviana*.

Otra cuestión que concierne a lo ordinario y que atraviesa toda la novela desde el título es la religión. Las charlas que la protagonista tiene con la virgen hacen que toda la villa se organice en torno a los mandatos que le transmite, generando ritos y hábitos populares de la religión católica. Es así como en la villa se construye lo que llaman “la catedral” y se reúnen periódicamente para cumplir con el ritual y satisfacer los pedidos de la virgen, con la promesa de prosperidad para el barrio y sus habitantes. De esta manera, el “ir a la iglesia” católico, se realiza a la intemperie, con la “misa” a cargo de una travesti, prostituta y lesbiana.

Los miembros de la villa organizan su vida alrededor del altar construido y de los consejos que la travesti les transmite como *palabra santa*. Allí se reúnen a escuchar sus conversaciones con la virgen (a pesar de que como ya se mencionó, sólo se oye una voz del diálogo, la de Cleo, mientras que la de la virgen sólo la escucha la travesti), vestidos y peinados especialmente, mezclando una actitud “sagrada” con el ambiente cumbiero habitual de la villa:

---

<sup>218</sup> *Op. cit.*, página 115.

<sup>219</sup> *Op. cit.*, página 88.

- Todos rezaban. Se sabían la oración y la decían en voz alta, mirando para abajo<sup>220</sup>.
- Un lechazo de Cleo era un poco como agua bendita para todos<sup>221</sup>.
- Los vivos charlábamos en grupito marcando el ritmo de la cumbia de fondo con los pies mientras esperábamos a la Hermana entre los destellos del proletariado villero que estaba engominado, pirinchos parados, cintas de colores, ropa de gimnasia cara y zapatillas destellantes. Los chongos parecían bailarinas: avanzaban apoyando las puntitas de los pies sobre las piedras del barrial para conservar los brillos de sus llantas. Los nenes corrían y jugaban a la mancha a pesar de sus madres que intentaban, aullando, mantenerlos lejos de la mierda del suelo<sup>222</sup>.

Contrastando el comienzo de esta última cita, se puede entrever la relación cercana que los villeros (por el solo hecho de vivir en la villa) tienen con la muerte, cuestión que también aparece a lo largo de toda la novela:

- La pampa se ondula de trecho en trecho y en esos trechos la pirámide social se hace geografía; el agua cae para abajo, claro, y, todavía más claro, abajo están las villas. Arrastra los ranchitos más precarios y de vez en cuando ahoga a alguno<sup>223</sup>.
- Es que oler a mierda no es sencillamente feo; oler a mierda es oler a descomposición, a muerte in progress<sup>224</sup>.
- No es que no nos mataran por entonces: cada tanto sí, bajaban a alguno, la policía y la agencia nos cocinaban a tiros. Y cada tanto algún pibe cagaba de un tiro a otro, por supuesto<sup>225</sup>.
- Tomábamos, comíamos y cogíamos más o menos como cualquiera, tal vez un poco más, como todo el mundo cuando sospecha que se acaba el mundo<sup>226</sup>.

Por otra parte, también se puede señalar el carácter grotesco carnavalesco, en términos bajtinianos, de estas situaciones. El autor ruso afirma que en las culturas populares medievales, en épocas de carnaval, prevalecía una ambivalencia en la que lo alto y lo bajo se encontraban. Allí estaban lo sagrado y lo profano, la fertilidad y la muerte, el espíritu y el cuerpo. Con esta misma lógica la Virgen María habla con Cleo,

---

<sup>220</sup> *Op. cit.*, página 59.

<sup>221</sup> *Op. cit.*, página 115.

<sup>222</sup> *Op. cit.*, páginas 51 y 52.

<sup>223</sup> *Op. cit.*, página 51.

<sup>224</sup> *Op. cit.*, página 80.

<sup>225</sup> *Op. cit.*, páginas 95 y 96.

<sup>226</sup> *Op. cit.*, página 107.

las misas las dicta una travesti, con cumbia de fondo, con “olor a mierda, a descomposición y a muerte in progress”. La religión católica aparece, pero popularizada, igual que en el carnaval medieval: los ritos y espectáculos organizados de esta manera, tal como describe Bajtin, “ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial *un segundo mundo* y *una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían [...]. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo* [...]. Todas esas formas son decididamente exteriores a la Iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana”<sup>227</sup>.

En este mismo sentido, Drucaroff, retomando la cuestión sarmientina civilización y barbarie, en donde se produce el encuentro violento de culturas, acuña el término civilibardarie, para describir las situaciones que, entre otras, presenta la novela de Cabezón Cámara: “La villa, la barbarie y la civilización son indiscernibles en el sistema social, junto con la religión, las tecnologías virtuales y la televisión”<sup>228</sup>.

Tanto en la civilibardarie, como en el carnaval bajtiniano, en la villa de *La Virgen Cabeza*, las culturas populares y las hegemónicas entran en contacto, se interrelacionan y se modifican asimétricamente. Por eso es que también en la villa se considera divas desde Eva Perón hasta Marilyn Monroe, pasando por Susana Giménez y Doris Day. Al igual que la virgen, todas rubias y referentes para las mujeres y travestis de la villa: “Tintura rubia porque en la villa las mayorías querían ser rubias como en casi todas partes”<sup>229</sup>.

Más evidente es el contacto e interacción entre culturas diferentes cuando se trata del cruce entre la villera y la culta o entre el castellano de la villa y el inglés de Miami, sólo posible porque los personajes han vivido en ambos lugares y, así, llevan su lenguaje y sus costumbres en el cuerpo:

- ¿Cómo podía citar la Odisea casi letra a letra? No podía haberla leído en su pobre puta vida<sup>230</sup>.
- De gauchos guachos rellena / está la pampa asesina: / nobody que los proteja / y without dog que les ladre / andan las guaguas sin padre / como anduvieron before / los babies de Agamenón<sup>231</sup>.

---

<sup>227</sup> Bajtin, Mijail, *op. cit.*, páginas 11 y 12 (la bastardilla es del original).

<sup>228</sup> Drucaroff, Elsa: “Capítulo 13. Mancha temática ‘la civilibardarie’”, en *op. cit.*, página 496.

<sup>229</sup> Cabezón Cámara, Gabriela, *op.cit.*, página 82.

<sup>230</sup> *Op. cit.*, página 17.

<sup>231</sup> *Op. cit.*, página 101.

Los cruces de las cotidianidades culturales son constantes a lo largo del texto y también le sirven a la autora para diferenciar las características habitacionales de la villa de las de una vivienda de clase media: “Se encerró en la cocina. No se acostumbraba a las dimensiones de mi departamento, le parecían un despropósito cien metros cuadrados para un único habitante”<sup>232</sup>.

En este contraste de culturas, también aparecen las miradas ordinarias desde cada una con respecto a lo popular. Desde la cultura hegemónica, se ve a la villa como unificada: “Para la opinión pública un negro es igual a otro”<sup>233</sup>. En cambio, desde el interior, se puede observar la pluralidad –incluso exagerada– de la que habla De Certeau cuando afirma que “la cultura ordinaria esconde una diversidad fundamental”<sup>234</sup>:

- Agregamos una comisión más a todas las que ya teníamos, travestis, paraguayos, pibes chorros, peruanos, evangelistas, bolivianos, ucranianos, porteños, católicos, putas, correntinos, umbandas, cartoneros, santiagueños y todas sus combinaciones posibles [...]. La comunidad, encantada de aprender algo que no fuera un curso con salida laboral<sup>235</sup>.
- Teníamos muertos de tierra adentro y de tierra afuera, muertos de todos los colores, muertos mutilados de la última dictadura, muertos armenios del genocidio que no recuerda nadie, muertos de hambre de los últimos gobiernos democráticos, muertos negros de Ruanda, muertos blancos de cuando la revolución en San Petersburgo, muertos rojos de todas las revoluciones en todas partes, hasta un diente de Espartaco encontramos, muertos unitarios con una mazorca en el orto, muertos indios sin orejas, de esos teníamos un montón, era de los que más había<sup>236</sup>.
- En la universidad nos dan los cursos de derechos humanos. Para la prueba todos ponen que está mal discriminar a los negros, los putos, los judíos, los bolitas y después, cuando les pueden dar, les dan<sup>237</sup>.

En estas tres citas, además se evidencian otras tres cuestiones cotidianas del ambiente de la villa. Por un lado, la proliferación de comisiones y de cursos, aparentemente dictados por personas ajenas a la villa, que suponen que lo necesario para los habitantes son talleres con salida laboral. En segundo término, se vuelve a abordar la cuestión de la cotidianidad de la muerte. Y en tercer lugar, el policía de la garita de la

---

<sup>232</sup> *Op. cit.*, página 136.

<sup>233</sup> *Op. cit.*, página 133.

<sup>234</sup> De Certeau, Michel y Giard, Luce: “Envío”, en *op. cit.*, página 264.

<sup>235</sup> Cabezón Cámara, Gabriela, *op. cit.*, página 72.

<sup>236</sup> *Op. cit.*, páginas 72 y 73.

<sup>237</sup> *Op. cit.*, páginas 34 y 35.

villa relata la situación habitual de entender el derecho y el deber en teoría y violarlos en la práctica.

## Horadaciones, filtros y contradicciones

El presente eje se planteó analizar las representaciones de lo popular en las novelas. Para ello no sólo se observó la manera en que éstas aparecen, sino también cómo los textos reflexionan, problematizan y articulan las historias a partir de dichas representaciones.

Tanto desde un punto de vista decerteauiano como desde uno bourdiano, no puede aparecer “la voz popular” en un texto escrito publicado. De alguna manera, para De Certeau, esta habla podría escabullirse e ingresar en las novelas, y así horadar, tácticamente, la estrategia de la cultura letrada, desviándola: “Las secretas porosidades modifican los contratos de lenguaje”<sup>238</sup>. Sin embargo, este autor también reflexiona sobre la posibilidad de que “la voz jamás escuchada” sea “vertida en plomo en las imprentas”, afirmando que “las ventanas abiertas sobre el otro funcionan solamente como un artificio; son reabsorbidas y folklorizadas por el contexto en el cual se inscribe”. Y para gritar el silencio de los populares, aclara que “nada de los otros atraviesa este límite sin llegar muerto hasta nosotros”<sup>239</sup>.

Bourdieu, en cambio, desde una posición criticada por dominocéntrica<sup>240</sup>, argumenta la inexistencia de la voz popular en los textos escritos en la imposibilidad fundamental de la cultura. “Los que creen en la existencia de una ‘cultura popular’, verdadera alianza de palabras mediante la cual se impone, quiérase o no, la definición dominante de la cultura, no deben esperar encontrar [...] otra cosa que los dispersos fragmentos de una cultura erudita más o menos antigua [...], seleccionados y reinterpretados evidentemente con arreglo a los principios fundamentales del *habitus* de clase e integrados en la visión unitaria del mundo que éste engendra, y no la contracultura que ellos reclaman, cultura enfrentada a la cultura dominante”<sup>241</sup>. Los populares, para poder tener voz, deberían poseer un capital acumulado (dentro del campo del arte, en este caso) que, por ello, los alejaría de una posición dominada. De esta manera, a menos que se produzca un discurso que revolucione la representación del

---

<sup>238</sup> De Certeau, Michel: “Las revoluciones de lo creíble”, en *La cultura en plural*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1999, página 34.

<sup>239</sup> De Certeau, Michel: “Conclusión: de los espacios y de las prácticas”, en *op. cit.*, página 196.

<sup>240</sup> Claude Grignon critica la teoría de Bourdieu por considerarla dominocéntrica y legitimista: “Definida exclusivamente al gusto dominante, o sea negativamente, en términos de desventajas, exclusiones, privaciones, de ausencia de opción, de no consumos y de no prácticas, etc., la cultura popular aparece, necesariamente, en esta perspectiva, como un conjunto indiferenciado de carencias, desprovisto de referencias propias, en el interior del cual podemos tratar apenas de distinguir estratos de densidad simbólica decreciente que van de la ‘cuasi-símil-cultura’ [...] a la no cultura del subproletariado y de los ‘excluidos’” (Grignon, Claude y Passeron, Jean Claude: “Dominomorfismo y dominocentrismo”, en *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991, página 97).

<sup>241</sup> Bourdieu, Pierre: “La elección de lo necesario”, en *op. cit.*, página 402.

mundo, oponiendo una visión alternativa al sentido común (dóxico, natural) que resista frente a la prescripción nueva, es imposible la “subversión herética”<sup>242</sup>.

Desde este punto de vista, evidentemente, es imposible pensar que alguna de las novelas analizadas constituya o forme parte de un discurso que haya revolucionado la representación del mundo. Además, es claro que en todas las obras del corpus aparecen algunas representaciones de “prácticas populares”, entendidas como degradaciones de una cultura legítima. Se podría vislumbrar alguna intención de subversión de las normas establecidas por los cánones de escritura en las diferentes codificaciones que Vilker construye a lo largo de la novela, pero aun así, esa supuesta subversión se produciría a partir de una acumulación de capital simbólico dentro de la cultura letrada que le permite a Vilker publicar un libro, alejándola de una posición popular. Y, por otro lado, no pareciera que esa supuesta subversión vaya a adquirir la fuerza suficiente como para disputarle al discurso dóxico la visión del mundo hegemónica.

No obstante, también es posible pensar, con Carlo Guinzburg, que más allá de que las representaciones de lo popular “nos llegan [...] a través de filtros intermedios y deformantes”<sup>243</sup>, al ser conscientes de la existencia de esos velos se puede reflexionar sobre eso que llega. En este sentido, en las cuatro obras las maneras en que actúan esos filtros son diferentes.

Las novelas analizadas describen universos populares en donde se representa la oralidad y la cotidianidad de los personajes: cómo viven e interactúan, qué comen, cómo se visten, cómo hablan, qué música escuchan, cuáles son sus creencias religiosas/supersticiosas, cómo se rebuscan la supervivencia, en algunos casos, en un contexto que les es hostil.

En *Le digo me dice* el judaísmo representado no parece ser el estereotipo de dicha representación: urbano, de clase media o clase media acomodada. Por fuera de la religión, sí aparecen otras representaciones populares que parecerían más típicas, como la falta de dinero, de cobertura de las necesidades básicas que motivan rebusques y el claro señalamiento de la mujer como un ser que habla y habla vinculada desde el título con el “chusmerío de barrio”. Aquí, atendiendo a la exacerbación de su señalamiento desde la escritura, habría que preguntarse si esta exageración no engendra, en realidad, la denuncia de este estereotipo en el discurso dominante. En cuanto al habla “correcta”,

---

<sup>242</sup> Cfr. Bourdieu, Pierre: “Describir y prescribir: las condiciones de posibilidad y los límites de la eficacia política”, en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, N° 38, mayo de 1981.

<sup>243</sup> Guinzburg, Carlo, *op. cit.*

los errores no se hacen notar explícitamente desde una enunciación culta, sino que se realizan dentro de la historia y en su mayoría éstos se llevan a cabo frente al habla infantil, por una cuestión etaria y no socioeconómica. En *La ira del curupí* estas correcciones se marcan una y otra vez por el narrador que así evidencia su condición culta, no popular. En cambio, en *La Virgen Cabeza* se hace presente una separación desde la historia entre quien escribe y quien es transcripta. De este modo, las calificaciones, clasificaciones y reflexiones de la intelectual letrada sobre el habla popular quedan justificadas en la historia. Este mismo mecanismo se utiliza en *Grandeza Boliviana* cuando se hacen aparecer personajes no populares (el periodista, el antropólogo, etc.) para que dialoguen la cultura hegemónica y las populares.

En *La ira del curupí*, las características de los personajes son tan exageradas (los populares borrachos, crédulos, etc. y los oligarcas terratenientes excesivamente malos<sup>244</sup>) que, en este sentido, pareciera que en lugar de reforzar el estereotipo buscara denunciarlo, de la misma manera que se señaló en el párrafo anterior para *Le digo me dice*. En palabras de Christian Metz, se trataría de un “escape por delante”<sup>245</sup> de las convenciones de verosimilitud.

Por otro lado, *La ira del curupí* y *La Virgen Cabeza* por momentos resultan más "artificiales" que las otras dos, en el sentido de que dan la impresión de ser exageradas adrede; en algunos casos hasta grotescas, aunque no por ello dejan de ser realistas en el sentido que le da Contreras al concepto, dado que postula un realismo crítico que no se limite a la pretensión puramente mimética<sup>246</sup>. En cambio, en *Grandeza Boliviana* y *Le digo me dice*, es distinto este análisis, ya que ambas representan las situaciones con mayor “naturalidad”, en el doble juego de realidad-ficción, en donde las acciones, descripciones y diálogos podrían ser fácilmente observados en una casa del conurbano bonaerense o entre la comunidad boliviana de Buenos Aires.

Sin embargo, estas dos últimas se diferencian en esa “naturalidad” que las emparenta. En la obra de Bruno Morales sobreabundan los datos de la comunidad boliviana y se puede leer una voluntad manifiesta de demostrar una pertenencia a la misma, que no es tal. No obstante, se genera una sensación forzada de la identidad del

---

<sup>244</sup> Un ejemplo claro de esta exageración en *La ira del curupí* (Diego Meret, *op. cit.*, página 51) es: “Era consciente de su poder insano. No le importaba que lo hiciera una suerte de personaje previsible. Le importaba tres carajos el maniqueísmo. Sí soy malo, se decía. Y bueno, sí, soy malo, repetía. Malo y rico. Muy rico y muy malo. Y era cierto. Rico y malo era, como los malos de las novelas que por la tarde miraba la señora Ojeda”.

<sup>245</sup> Cfr. Metz, Christian: “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en AA.VV.: *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1975.

<sup>246</sup> Cfr. Contreras, Sandra: “En tomo al realismo”, en *Pensamiento de los confines*, N° 17, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005, página 25.

narrador ya desde el pseudónimo del autor, que da indicios de una supuesta nacionalidad boliviana, debido a que Bruno Morales es en realidad Sergio di Nucci, argentino, a pesar de que al interior de la novela se lo haga aparecer como un autor boliviano. De esta manera, se comentó, hace referencias a diferentes cuestiones propias de la bolivianidad que, de pertenecer a ella, no serían necesarias. Aunque muchas veces lo hace mediante la intervención de algún personaje argentino, para marcar lo autóctono boliviano, es posible relacionar esta cuestión con la reflexión de Borges en “El escritor argentino y la tradición. Discusión (1932)”<sup>247</sup>.

En cambio, en *Le digo me dice* se puede interrogar si la cercanía del personaje principal con la biografía de Vilker se vincula con que, de las cuatro novelas, la suya es la que transmite una mayor “familiaridad”, un menor extrañamiento para el lector de clase media, dado que, además, sus personajes son los menos marginales y por ello los más cercanos a la condición no popular de la autora, una intelectual. Un rasgo que reafirma que los personajes “son menos populares” es que no comparten el consumo de alcohol, drogas y/o géneros musicales típicamente emparentados con la marginalidad, lo cual no quiere decir que esas prácticas no se lleven a cabo en otras clases sociales, que sí se reiteran en los otros tres libros. Tal vez se pueda trasladar a la literatura el análisis que realiza Pablo Alabarces (y otros) de algunos géneros musicales que se proclaman populares, cuando afirma que las temáticas de las canciones del llamado rock chabón y la cumbia villera exhiben “el delito menor [...], el consumo de drogas y alcohol, y una sexualidad activa, profundamente machista y homofóbica”<sup>248</sup>. No parece ser casual que en *La Virgen Cabeza* la cumbia villera sea una de los géneros musicales a los que más se hace referencia, mientras se manifiesta *el consumo de drogas, alcohol, la sexualidad activa* y se problematiza la diversidad de géneros.

Por último, cabe señalar que los personajes populares representados se pueden contrastar con los que aparecen en la literatura argentina del siglo XX, que incluyó este tipo de representaciones. Tomando las novelas de tres escritores emblemáticos, para Arlt los populares eran los vagabundos, los locos, los delincuentes, para Walsh los

---

<sup>247</sup> “Lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local [...]. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos” (Borges, Jorge Luis: “El escritor argentino y la tradición. Discusión (1932)”, en *Obras Completas. Tomo I*, Emecé Editores S. A, Barcelona, 2001, página 270).

<sup>248</sup> Alabarces, Pablo y otros: *Música Popular y Resistencia (Cultural) en la Argentina: una discusión en torno de los significados del rock y la cumbia*, apunte de cátedra Alabarces, Pablo, Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva, CeCSO, Buenos Aires, segundo cuatrimestre de 2007, página 18.

obreros, los perseguidos políticos, que también son abordados por Puig, además de, por ejemplo, los maricas que todavía no habían reconocido abiertamente su homosexualidad. Drucaroff afirma que en la NNA ya no se representa la lucha de clases marxista, porque “la clase obrera ya no es un sujeto social [...]. La pobreza cálida y digna que describe por ejemplo Walsh al ingresar a los hogares de trabajadores en *Operación Masacre* no existe en el imaginario de la NNA y la escritura se vuelve áspera”<sup>249</sup>. En cambio, en las novelas posteriores al 2001 aquí analizadas, los populares son: mujeres judías del conurbano empobrecidas tras el neoliberalismo menemista; los inmigrantes bolivianos exiliados por la pobreza y discriminados en la ciudad de Buenos Aires; las lesbianas, travestis, prostitutas y villeras, también empobrecidas y con un nuevo marco de referencia identitaria como lo es el barrio; y los crotos del litoral, que parecen retomar la tradición fundante de la literatura argentina, desde los *Cielitos y diálogos patrióticos*<sup>250</sup>, en donde el campesino y el oligarca dialogan y entran en relación de poder.

---

<sup>249</sup> Drucaroff, Elsa: “Capítulo 13. Mancha temática: ‘la civilbarbarie’”, *op. cit.*, página 496.

<sup>250</sup> Hidalgo, Bartolomé: *Cielitos y diálogos patrióticos*, CEAL, Buenos Aires, 1979.

## Eje 2: La realidad y la ficción en tensión

*“La literatura de un país es el modo en que éste se piensa a sí mismo, consciente e inconscientemente [...]. Dar la posibilidad de pensarnos como país a través de las ficciones que en nuestro país se han escrito”.*  
Drucaroff, Elsa, *De las utopías a la muerte de las certezas*, 2011.

En el desarrollo del primer eje de análisis se puede observar, aunque enfocado desde el punto de vista de la reflexión sobre la cultura popular, que en las cuatro novelas que conforman el corpus entran en tensión, de diferentes maneras, elementos de la realidad y la ficción. El presente eje se dedica, justamente, a abordar esta cuestión.

Ludmer afirma que en la primera década del 2000 las “ficciones especulativas” se erigen como un género latinoamericano, cuya característica principal es que no pretende ser verdadero ni falso. Así, los textos a los que se refiere no serían del todo ficción, ni del todo realidad: “Su régimen es la realidadficción, su lógica el movimiento, la conectividad y la superposición, sobreimpresión y fusión de todo lo visto y oído”<sup>251</sup>. Allí también entra la propia vida del autor.

A pesar de sus diferencias con Ludmer, Speranza, quien extraña una literatura con jerarquías claras y que precisa una guía tutelada (“el crítico [...] es una especie rara en vías de extinción o una presencia incómoda”<sup>252</sup>), afirma también que “la trama, improvisada e informe, devora los fragmentos de realidad, los confunde con sus dobles televisivos y los tritura en su ya ejercitada máquina voraz que, con movimiento centrífugo y entrópico, destruye el verosímil y el sentido, y los aplana”<sup>253</sup>. Es así como, para ambas críticas, los límites entre realidad y ficción se vuelven imprecisos y las categorías genéricas “implosionan” (en términos de Speranza).

En las cuatro novelas analizadas, la realidad también contribuye a construir el relato. Como ya se mencionó, el presente eje consta de tres subejos metodológicos: el primero abarca elementos de la realidad vinculados con el contexto histórico-político-económico, que se compone de escenarios, acontecimientos y personalidades reconocibles; el segundo, se vincula con el metadiscurso literario y algunos recursos de escritura identificables con registros referenciales, como el periodístico que, de alguna

---

<sup>251</sup> Ludmer, Josefina, *op. cit.*, página 12.

<sup>252</sup> Speranza, Graciela: “Estado crítico”, en *Otra parte. Revista de letras y artes*, N° 17, Buenos Aires, 2009, página 14.

<sup>253</sup> Speranza, Graciela: “Por un realismo idiota”, *op. cit.*, N° 8, Buenos Aires, 2006, página 23.

manera, le dicen o sugieren al lector *esto es una construcción literaria*, trayéndolo a la realidad; y el tercero, se relaciona con datos o experiencias biográficos del autor, tomadas de su historia de vida e insertos en la ficción de las novelas.

### **Contexto en texto**

Para comenzar el análisis del “contexto histórico” en las novelas es importante partir de la aclaración de que la inclusión de referencias espaciales, temporales, de personajes o hechos que se podrían clasificar como documentales o no vinculados necesariamente a la ficción, no parece ser una novedad en sí misma, aunque –como señala Speranza– la “tradición moderna nos ha legado una desconfianza tenaz en las formas clásicas de la representación realista”<sup>254</sup>. Sin embargo, esta crítica literaria también afirma que en los últimos años la literatura ha vuelto a utilizar el realismo como recurso, alentando una “ilusión mimética”.

De esta manera, tal vez sea importante señalar que la referencia no ficcional de los espacios y lugares existentes en la realidad, que se utilizan en las cuatro novelas del corpus, no constituyen un procedimiento que tenga que ver necesariamente con una novedad en la manera de narrar novelas sino que se inscriben en esta tendencia de la literatura argentina que menciona Speranza. A su vez, se pueden rastrear antecedentes de esta tendencia previos a la desconfianza por el realismo en, por ejemplo, Puig con su *General Villegas natal*, o Arlt y Walsh con *Buenos Aires*. Mientras, los autores de la NNA analizados incorporan en largos pasajes (o en la totalidad de las obras) la Capital Federal y el Gran Buenos Aires y lugares reconocibles. Ello posibilita que el lector porteño y del conurbano (que es el caso de ambos tesisas) o conocedor de estas geografías, identifique y ubique las diferentes referencias espaciales, en ocasiones, específicas y conocidas.

A su vez, por esto mismo, algunas alusiones a lugares desconocidos o ficcionales también podrían interpretarse o ser asumidos como reales o por lo menos hacer dudar de su existencia. Este último, por ejemplo, es el caso de la villa El Poso de *La Virgen Cabeza*, que en la ficción se encuentra en la ciudad de Buenos Aires, cercana a una autopista y que por sus características podría tratarse de un asentamiento existente, ya que también se mencionan otros lugares reales específicos como la bajada

---

<sup>254</sup> *Op. cit.*, página 20.

de Quilmes de la Autopista Buenos Aires-La Plata, el cementerio de Boulogne, una isla del Tigre y ciudades de otros países como Montevideo o Miami.

Es así como la obra de Cabezón Cámara propone para uno de sus escenarios principales un nombre ficticio, pero su descripción puede coincidir con la de alguna villa porteña. Por eso, en este sentido, si el análisis se enfoca en el lugar donde se desarrolla la trama, esta novela es la única de las cuatro que genera ese efecto de “ambigüedad” o “ambivalencia” con respecto a la realidad y la ficción. En cambio, en las otras tres, todos los escenarios (o al menos los principales) y muchos otros que se mencionan, existen y son identificables: barrios, localidades, calles y ambientes. En *Grandeza Boliviana* aparecen Bajo Flores, Caballito, Palermo, Parque Indoamericano, Pinamar, Ostende, Salta, Tucumán, Potosí, La Paz, Sucre, Santa Cruz, etc.; en *La ira del curupí*, Ituzaingó (y sus barrios), Entre Ríos, Corrientes, Misiones, Yaciretá, Shopping Abasto, barrio del Abasto, Almagro, Pompeya, el Club Armenio, el Teatro San Martín, la calle Lavalle, etc.; y en *Le digo me dice*, Lanús, Teatro Colón, Miami, Brasil, Tailandia, etc.

La novela de Vilker, por estar estructurada a partir de las voces de los personajes, es la que menos descripción de lugares posee y sólo se reconstruyen – cuestión que también aparece en las demás– (como en el caso de Lanús que queda implícito a partir, por ejemplo, de la mención a Manuel Quindimil, intendente de ese municipio durante casi tres décadas) o se nombran dentro de un diálogo. Es llamativo que en todas las novelas la Capital y el Gran Buenos Aires sean escenario en gran parte de los relatos. Para explicarlo se pueden observar las biografías de los autores, oriundos en su totalidad de esta región<sup>255</sup>, ya que lo autobiográfico, como se verá más adelante es otro punto en el que se difuminan las fronteras entre ficción y realidad.

Como se mencionó en las páginas anteriores<sup>256</sup>, *La Virgen Cabeza* hiperboliza, exagera en cuanto a situaciones y actitudes de los personajes y por momentos pareciera alejarse del realismo. Tal vez no sea casual que sea esta misma obra la que en medio de referencias a lugares reconocibles, incorpore una villa que no existe en Buenos Aires,

---

<sup>255</sup> Cabe aclarar que el lugar de nacimiento no fue un requisito para seleccionar el corpus de análisis, pero incluso las obras que se relevaron y no fueron incluidas, también tienen autores porteños o bonaerenses. Se leyeron, entre otros, a Iosi Havilio (autor de *Opendoor*, Entropía, Buenos Aires, 2006), Ariel Magnus (*La 31, una novela precaria*, Interzona, Buenos Aires, 2012), Pablo Pérez (*El mendigo chupapijas*, Mansalva, Buenos Aires, 2005), Ana Ojeda (*Falso contacto*, Milena Caserola, Buenos Aires, 2012) y Hernán Vanoli (*Pinamar*, Interzona, Buenos Aires, 2010), quienes nacieron en Buenos Aires. Elsa Drucaroff llama la atención sobre las mayores dificultades para acceder a las obras de muchos escritores del interior del período analizado (Drucaroff, Elsa: “Las dos generaciones de postdictadura: continuidades y diferencias”, en *Los prisioneros de la torre*, Planeta, Buenos Aires, 2011, página 208).

<sup>256</sup> Cfr. página 70.

pero que sin embargo podría existir. La realidad y la ficción entran en tensión aquí más claramente (en lo que a este aspecto refiere) y cabe la pregunta de si está incluida en los nuevos realismos que tomaron vigor en los últimos años. Si esta novela se definiera como realista, seguramente, podría ser vinculada con la “vuelta al realismo’ de fin de siglo” que, según Contreras, tiene que ver con un realismo que no es “positivista, ingenuo, confiado en la transparencia del lenguaje, sino [...] que representa tanto mejor la realidad, el presente, [...] cuanto mejor superen sus procedimientos la banalidad de una pretensión puramente mimética”<sup>257</sup>. Si bien Contreras hace referencia a César Aira, algunos de los elementos que señala también se pueden encontrar en Cabezón Cámara, aunque no es posible una vinculación demasiado amplia con el realismo airano. Sin embargo, a partir de ello, se puede diferenciar o profundizar el planteo de Speranza sobre el retorno de “la ilusión de la mimesis”, ya señalada.

Las novelas, asimismo, presentan referencias temporales a través de acontecimientos y personalidades de público conocimiento. En *Grandeza Boliviana* se hace mención a Evo Morales y al libro biográfico *Jefazo. Retrato íntimo de Evo Morales*, de Martín Sivak, y así se ubica al lector alrededor de 2008, año de su publicación. La mención de Emanuel Ginóbili, quien empieza su carrera en la NBA y consigue el subcampeonato del mundo con la selección argentina de básquetbol en 2002, para años más tarde ser considerado uno de los más grandes deportistas argentinos de la historia, también contribuye a ubicar el texto en la década del 2000. A su vez, en esta época cobra notoriedad pública Santiago Montoya, como perseguidor de evasores, al frente de ARBA (Agencia de Recaudación de la Provincia de Buenos Aires), y un personaje secundario que había recibido un sobre de ese organismo se preocupa por temor a que “el señor Montoya”<sup>258</sup> le haga un problema.

*La Virgen Cabeza*, por su parte, hace referencia a Paris Hilton, que se inició como modelo en 2001, y a un *cielo* en el que están Gilda y Juan Pablo II, evidenciando que el contexto temporal es posterior a la muerte de ese Papa, ocurrida en el año 2005. También hay menciones a personalidades históricas que vivieron en el pasado del presente de la narración, como el Che Guevara, Eva Perón (“abanderada de los humildes”<sup>259</sup>), Marilyn Monroe, Doris Day; y otros que siguen viviendo y también eran

---

<sup>257</sup> Contreras, Sandra, *op. cit.*

<sup>258</sup> Morales, Bruno, *op. cit.*, página 67.

<sup>259</sup> Cabezón Cámara, Gabriela, *op. cit.*, página 34.

personajes públicos anteriormente a la escritura de la novela, como Fidel Castro, la reina Sofía, Diego Maradona, Madonna y Susana Giménez (“la reina de la TV”<sup>260</sup>).

Por otro lado, *La ira del curupí* incluye un gol de Martín Palermo en un superclásico, ícono del goleador de Boca Juniors de la década del 2000, y nombra, entre otros, a Marcelo Tinelli y Santo Biasatti, y a Paulina Rubio cantando “Te quise tanto” (grabada en 2003). También se menciona el precio del boleto de colectivo en la ciudad de Buenos Aires a ochenta centavos.

Vilker utiliza referencias temporales para titular los capítulos. Así, generalmente, la autora anticipa el contexto que ambientará ese pasaje. En la mayoría de los casos se trata de números, que se deduce, son años; en otros se trata de défcicos; en uno en particular aparece “s/d” (que marca de un modo explícito que no está fechado); en otro a través de “Privatizaciones, privatizaciones” contextualiza temporalmente a partir de una característica vinculada con el momento histórico de la Argentina de los ’90; y, por último, uno es una fecha exacta: un capítulo referido a la muerte del cantante cuartetero cordobés Rodrigo Bueno. “24-6-2000”<sup>261</sup> hace alusión al día del accidente en que falleció.

Publicada en 2004, *Le digo me dice* es la única de las cuatro novelas que escribe desde la década del 2000 hacia atrás para rearmar una “biografía familiar”<sup>262</sup>. Es por eso que se nombra a Hipólito Yrigoyen, Arturo Illia, Juan Perón; se alude a gobiernos militares (después de Perón e Illia), a Jorge Luis Borges; se hace referencia al gobierno de Raúl Alfonsín (“se come se educa se cura”<sup>263</sup>) y al de Carlos Menem (“ese patilludo”<sup>264</sup>). A su vez, se mencionan acontecimientos que dejaron una marca importante en la historia, hechos que, en palabras de Ludmer, cortan el tiempo, como el Holocausto, los atentados a la Embajada de Israel y la AMIA o el hecho de que por medio de Radio Colonia (con Ariel Delgado) los argentinos podían enterarse de noticias que no transmitían las radios nacionales en la última dictadura militar.

Tal vez se pueda pensar que las referencias a la realidad desde la ficción sólo pueden funcionar si se sitúa al lector en la intersección de las líneas de espacio y de tiempo, y a partir de allí se puedan ubicar los diferentes sucesos y personalidades históricas que se representan o a las que se hace alusión en las novelas. Así, cada una de

---

<sup>260</sup> *Op. cit.*

<sup>261</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 95.

<sup>262</sup> *Op. cit.*, página 157.

<sup>263</sup> *Op. cit.*, página 111.

<sup>264</sup> *Op. cit.*, página 26.

las obras del corpus requiere, en diferente medida, de la complicidad o las competencias del lector para advertir los diferentes guiños y construir (también en la lectura) efectivamente ese escenario de referencias cruzadas... Cruzadas por la ficción y por la realidad.

## Texto sobre texto

*[yo quisiera que usted sepa que esto no es verdad, quisiera que usted sepa que es sólo literatura, quisiera que usted me perdonase, pero nada de lo que aquí canto es cierto.*  
Shila Vilker, *Le digo me dice*, 2004.

Entre las referencias cruzadas señaladas en el párrafo anterior aparecen los medios de comunicación que, más allá de ser elementos importantes para ubicar el relato en tiempo y espacio históricos, son particularmente interesantes para analizar, dado que, es claro, funcionan en todas las novelas como “indicios de realidad”. No sólo porque remiten a medios que el lector puede reconocer en su entorno, sino porque también, cuando los personajes los utilizan como fuente de información, generan el mismo efecto de verosimilitud de los relatos realistas que, por ejemplo, señala Retamoso para *Los lanzallamas* de Arlt: “Ese recurso funciona, en consecuencia, como una suerte de *irrupción de lo real en el texto*, que operaría, supuestamente, autenticando o garantizando la verdad de lo que allí se narra”<sup>265</sup>. A su vez, esto se puede rastrear también en Puig, como uno de los pocos que en su época incluyó a la televisión y la industria cultural: “En general es difícil encontrar tematizaciones de la televisión en la narrativa y la poesía de los años 60 y 70 salvo, cuando hay, para descalificarla. Pese a la penetración que ésta tenía en la vida cotidiana integra menos fácilmente el imaginario literario. Es cierto que un escritor como Manuel Puig desobedece esta tendencia y deja que la industria cultural penetre sus obras para entablar una relación dialógica”<sup>266</sup>. No sólo porque las novelas incorporan aspectos populares, que desde una pretensión elitista de la cultura podrían vincularse con la televisión porque estaría –desde esa visión– enfrentada a una cultura culta, sino porque desde la década del ’70 a la del 2000 algunas literaturas no sólo incluyeron a la televisión, sino también a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, que muchas veces requieren de una alfabetización, no sólo tradicional, sino digital. En ninguna de las obras analizadas está representada aún la web 2.0, aunque en *La ira del curupí* aparecen Internet y el correo electrónico, y en *La Virgen Cabeza* los celulares –hasta los truchos–.

Para hacer un rápido repaso de los medios masivos que incorporan las novelas del corpus, se puede mencionar que *La ira del curupí* nombra a los diarios *La Nación*, *Clarín*, *Crónica*, *Página/12* y *La Razón* (este último como un periódico de distribución gratuita) y a *Radio Continental*. En *Grandeza Boliviana*, aparecen telenovelas –aunque

---

<sup>265</sup> Retamoso, Roberto, *op. cit.*, página 303.

<sup>266</sup> Drucaroff, Elsa: “Capítulo 11. Todo es lenguaje (y por eso desolación)”, en *op. cit.*, página 419.

no se especifiquen<sup>267</sup> – y el canal *Crónica TV. La Virgen Cabeza*, por su parte, también alude a *Crónica*, y a su vez hace referencia al rubro 59<sup>268</sup>.

Podrían mencionarse otros “indicios de realidad” como el “paco” (pasta base de cocaína) utilizado como droga o el temor de los villeros a las topadoras, pero no es la intención elaborar un listado exhaustivo de los elementos del contexto histórico que funcionan como condiciones de producción de la ficción al mismo tiempo que desdibujan los límites entre lo que se entiende por realidad y lo que no.

Volviendo a la cuestión de la representación de los medios de comunicación en las novelas y su relación con las tensiones entre la realidad y la ficción, Contreras, retomando a Aira, quien reflexiona sobre Honoré de Balzac, escribe: “El gran realista es, en rigor, un maestro de la ‘mediación por los signos’: cuando describe un paisaje, describe un cuadro; cuando describe un vestido, es el referente de un figurín de moda; y cuando narra, toma argumentos de los libros o los diarios pero no de la experiencia. Y se pregunta [...] si no será esa mediación por los signos lo que lo convierte a Balzac, precisamente, en el padre del realismo [...] que hace mediar entre el objeto y su representación [...] una transformación [...], podría decirse que se sitúa en esa borrosa línea intermedia de la realidad que está en la televisión, y cuenta y actúa [...] desde ahí”<sup>269</sup>.

En cuanto al recurso que utiliza Cabezón Cámara de titular los capítulos con un estilo vinculado a la prensa, se puede mencionar como antecedente a Arlt, sobre todo en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, tema sobre el que Retamoso observa: “[La] impronta de las formas de la escritura periodística (dada por la brevedad y la recurrencia de pequeñas unidades producidas para su entrega diaria), [...] es reforzada por el hecho de que cada uno de esos ‘episodios’ lleva *un título*, al igual que los artículos que integran el cuerpo de un periódico; a su vez, los títulos de esas secuencias narrativas cumplen una función similar a la de los títulos periodísticos, puesto que operan como verdaderas condensaciones o *tematizaciones* de los asuntos que relatan”<sup>270</sup>.

Vilker, en el capítulo que le dedica a la muerte de Rodrigo Bueno, también se vale de las fórmulas provenientes de medios audiovisuales como “urgente” y/o “último momento”, seguidas de dos puntos que dan paso a una especie de compilado de

---

<sup>267</sup> “-Pon esa novela argentina, la del rubio fuerte” (Morales, Bruno, *op.cit.*, página 128).

<sup>268</sup> Hasta su prohibición por decreto, el 6 de julio de 2011, la oferta sexual en los clasificados de los diarios de papel se incluían en el “Rubro 59” o, aunque en algún diario no figurara ese número de rubro, se extendía esa denominación para identificar a la oferta sexual clasificada.

<sup>269</sup> Contreras, Sandra, *op. cit.*, páginas 24 y 25.

<sup>270</sup> Retamoso, Roberto, *op. cit.*, página 303.

testimonios y discursividades con rasgos de crónicas televisivas. En este caso, la autora exagera las referencias al periodismo sensacionalista y utiliza 19 veces estas fórmulas solas o combinadas entre sí y, obviamente, en algunos casos no ameritarían atención urgente: “Último momento, urgente: la vida es así”<sup>271</sup>.

En las cuatro novelas se hace referencia a escritores, ya sean éstos los que cuentan la historia que se está leyendo o no. Esta característica no parece casual; Ludmer describe este rasgo –que, según ella, contribuye a la disolución del campo de la literatura como una especificidad y al advenimiento de la posliteratura– como “escritura dentro de la escritura” y lo vincula con una época: “Las ficciones del 2000 insisten todo el tiempo en decir ‘soy literatura’ y representan casi siempre algún escritor o alguien que escribe en su interior. Usan todo tipo de marcas literarias: personajes escritores, personajes lectores, autorreferencias y referencias a la literatura”<sup>272</sup>.

*La Virgen Cabeza* es la única cuyo personaje escritor escribe la novela misma. Bruno Morales se menciona como un escritor boliviano, cuyo libro se exhibe en una vitrina. En *La ira del curupí* los dos personajes urbanos principales escriben, pero no libros: uno realiza el guión de una película y otro un cuento que se “publica” oralmente en una radio. En *Le digo me dice*, no se escribe –se dice–, pero hay un claro metadiscurso que a modo de cierre parece justificar su estructura particular: “Todo es una cuestión de formas. Una familia no es más que una forma que viene de corrido, que se abre en un punto pero no se sabe dónde cierra. Que no distingue antes y después”<sup>273</sup>.

Se puede pensar que estas operaciones metadiscursivas evidencian la diferencia entre el texto y su referente y juegan en el mismo sentido de explicitar la tensión ficción/realidad, ya que contribuyen a opacar el texto, a ponerlo en primer plano con respecto al referente y, así, a traer al lector a la realidad que, de esta manera, es (más) consciente de que esa *ficción en realidad* es un texto.

Por eso, no parece casual que en *La ira del curupí* se tematice la cuestión de las fronteras difusas entre la realidad y la ficción (en este caso dentro de la ficción de la novela): “La chica del cuento, la chica personaje, le empezó a gustar, y tanto, que terminó enamorándose. Pero no el personaje, le gustaba la chica. Además Bruna, que en esto de escribir era casi virgen, se confundió de entrada por el problema de la primera persona. Creía que ella era el personaje principal y la narradora”<sup>274</sup>.

---

<sup>271</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, 98.

<sup>272</sup> Ludmer, Josefina, *op. cit.*, página 87.

<sup>273</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 162.

<sup>274</sup> Meret, Diego, *op. cit.*, página 77.

Por otra parte, el narrador que construye Meret apela al lector en varios pasajes, con expresiones del tipo “como lo habrán notado”<sup>275</sup>, “como sabemos”<sup>276</sup>, etc. De esta manera, se propone una cercanía con el lector, a quien se instaura en la textualización. Así, contribuye a marcar la textualidad de la novela y va en el mismo sentido de aportar al señalamiento permanente de las ficciones del 2000 apuntado por Ludmer: “Soy literatura”.

---

<sup>275</sup> *Op. cit.*, página 115.

<sup>276</sup> *Op. cit.*, página 84.

## El escritor en la escritura

Otro recurso que contribuye al constante ida y vuelta entre la realidad y la ficción, es el de la inclusión de cuestiones autobiográficas en los textos. Ludmer menciona a la autobiografía como una de las operaciones características que realizan las ficciones del 2000, mientras que Alberto Giordano habla de un “giro autobiográfico de la literatura actual”<sup>277</sup>. Desde otra perspectiva teórica, Speranza coincide en que, luego de que en la década del ‘60 se estableciera una especie de prohibición, en los últimos años, que coinciden con los que señala para el retorno al realismo, “la novela argentina parece haber levantado la interdicción autobiográfica [...]. Las vidas reales conviven con las imaginarias en una mezcla que da mayor o menor consistencia a la persona del autor y produce efectos contradictorios”<sup>278</sup>. Además de contradictorios, los efectos pueden ser ambivalentes o ambiguos. Así, a diferencia de tiempos pasados, Speranza afirma que “el autor resurge [...], abandona el destierro al que la teoría lo había condenado, se disfraza y regresa al texto transformado. [...] Vuelve con ropas prestadas del narrador y los personajes”<sup>279</sup>. Ante esta afirmación es posible preguntarse si es así que vuelve el autor o si es al revés. Es decir, si no es que el autor les presta las ropas al narrador y sus personajes. Quizás la respuesta, como se verá a continuación, sea la primera en algunos casos y la segunda en otros.

Si se toman las novelas analizadas y estas dos alternativas metafóricas de ropas prestadas, en *Grandeza Boliviana* se puede afirmar que es el autor el que se traviste con las características de un personaje de ficción, ya que el nombre con que firma la obra no es el que figura en su DNI (argentino), sino uno creado para usar como pseudónimo. Como Bruno Morales, Sergio Di Nucci, firmó tanto el controvertido<sup>280</sup> *Bolivia Construcciones* como *Grandeza Boliviana*. Sin embargo, este nombre ficticio no queda sólo en la tapa de los libros, sino que también se constituye personaje, convirtiendo así el pseudónimo en heterónimo, de nacionalidad boliviana: “En la vitrina, me asombra reconocer en un rincón a un autor boliviano, Bruno Morales”<sup>281</sup>.

De esta manera, al poner un nombre ficticio en el único lugar del libro en el que se espera que aparezca necesariamente un dato de la realidad, queda de manifiesto el

---

<sup>277</sup> Giordano, Alberto: “Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual”, en *Pensamiento de los confines*, número 21, diciembre de 2007, página 163.

<sup>278</sup> Speranza, Graciela: “¿Dónde está el autor?”, en *op. cit.*, página 9.

<sup>279</sup> *Op. cit.*, página 7.

<sup>280</sup> *Bolivia Construcciones* (Bruno Morales, Sudamericana, Buenos Aires, 2007) ganó el “Premio Novela La Nación 2006”, el cual fue revocado luego de una denuncia por plagio que generó polémica y diversas interpretaciones y argumentaciones.

<sup>281</sup> Morales, Bruno, *op. cit.*, páginas 117 y 118.

desdibujamiento de los límites entre ficción y realidad. Esto se suma a que también establece un juego ambivalente en relación con su nacionalidad, ya que Bruno Morales dentro de la novela es boliviano. La “autoficción” de la que habla Speranza se presenta aquí, “avanzando en un terreno de límites imprecisos, que instaura la duda y la ambigüedad como relación natural con el mundo real”<sup>282</sup>. Es así como cuando la realidad y la ficción operan en conjunto, pueden ampliarse los horizontes literarios. Al respecto, Giordano destaca la “tentativa de poner el arte en contacto con la vida para que se fortalezcan y se acrecienten en cada uno las posibilidades de reinención”<sup>283</sup>. En este sentido se pueden interpretar las palabras de Di Nucci al explicitar su intención de que el autor se disfrace de personaje:

**-Elegiste el seudónimo Bruno Morales para que te lean los bolivianos: ¿Lo lograste?**

-Uno de los elogios más lindos que recibí es de una boliviana que dijo que encontraba verosímil las cosas que yo escribía<sup>284</sup>.

En esta misma entrevista puede leerse también otro de los cruces del autor que se incluye en la ficción, ya que se describe cómo comenzó su interés en la cultura boliviana al caminar por una calle del Bajo Flores en donde se ubican los feriantes con sus puestos de comida: “Es un sábado de fines de abril. Sergio Di Nucci camina rápido por la avenida Bonorino en el Bajo Flores. Lleva en la mano una botella de agua mineral que acaba de comprar en un almacén. Todavía está en el sector coreano. Para la Boronino boliviana, esa que mezcla puestos de comida humeante, feria de verduras, autos destartalados y en la que él se mueve como un local, todavía faltan un par de cuadras más”<sup>285</sup>.

La apertura de la nota de la *Revista Ñ* podría ser un pasaje de la novela, que una y otra vez recorre el Bajo Flores, Lugano o Soldati, nombrando calles, avenidas, describiendo locales, olores, comidas y habitantes. La Bonorino es sin dudas la avenida más nombrada en *Grandeza Boliviana*, pero también aparecen, entre otras, Castañares, De la Riestra y Varela, como también un espacio cargado de sentido, incluso a partir del nombre: el Parque Indoamericano.

Desde la tapa, a su vez, pero con la imagen, Morales/Di Nucci juega a desdibujar la frontera de los registros de realidad y ficción. *Grandeza Boliviana* ilustra la portada

---

<sup>282</sup> Speranza, Graciela, *op. cit.*, página 10.

<sup>283</sup> Giordano, Alberto, *op. cit.*, página 163.

<sup>284</sup> Boulosa, Cecilia: “Sergio Di Nucci: ‘No hay una sola oración que no aluda a otro texto’”, en *Revista Ñ*, 11 de mayo de 2010, [http://edant.revistaenlinea.com/notas/2010/05/11/\\_02194158](http://edant.revistaenlinea.com/notas/2010/05/11/_02194158) (la negrita es del original).

<sup>285</sup> *Op. cit.*

con una fotografía, más realista que las demás obras del corpus –de hecho, la única de las otras tres que incluye una fotografía es *Le digo me dice*, pero ésta no remite a una imagen concreta de algún pasaje del libro—. Se trata de un joven encapuchado, con la remera levantada que deja ver un tatuaje del escudo de Bolivia que le ocupa la mitad superior de la espalda. Esta imagen se retoma como parte de una escena en el transcurso del libro, lo que le otorga un sentido diegético a la fotografía que, como tal, es referencial: “Hacia mí venía un grupo de muchachos de mi edad. Uno estaba en cueros y tenía tatuado en la espalda con todos los colores el escudo nacional”<sup>286</sup>, relata el personaje principal en la ficción. Y al mismo tiempo, desde la tapa, el signo fotográfico juega el rol indicial del que habla Charles Peirce, al establecer un *efecto de realidad* generado por la necesidad de que el dispositivo técnico entre en contacto físico con lo representado. Es por eso que Roland Barthes llama “*referente fotográfico* no a la cosa *facultativamente real* a la cual se parece una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente real* que ha sido colocada frente al objetivo, sin la cual no habría fotografía”<sup>287</sup>. Así, la imagen obtenida que tiene la característica de funcionar en general como documento se complementa con el texto de la novela de ficción, alimentando la ambivalencia en el código de lectura.

Retomando la pregunta planteada sobre si es el autor el que les presta ropaje a los personajes o viceversa, se puede afirmar que en el caso de *La Virgen Cabeza*, *Le digo me dice* y *La ira del curupí* es evidente que es el escritor el que los viste.

También desde el título se puede empezar a analizar, en este sentido, la novela de Cabezón Cámara, que juega con su primer apellido para nombrar a la virgen de los villeros o “cabezas”. Este dato podría quedar sólo como un ingenioso juego de palabras, pero la autora además le presta varias de sus características al personaje que, a su vez, escribe el libro que lee el lector de *La Virgen Cabeza*: “Cuando pensé que este libro estaba listo para salir a la imprenta, le dejé una copia a Cleo para que lo leyera y diera su visto bueno, ya que ella exige que así sea”<sup>288</sup>. Ambas –personaje y autora– son lesbianas, periodistas, tuvieron formación académica en Letras y se funden en la escritura de este libro. “Yo también había querido ser escritora y había sido estudiante de letras clásicas, pero dejé mis ambiciones artísticas y el griego por el diario”<sup>289</sup>,

---

<sup>286</sup> Morales, Bruno, *op. cit.*, página 33.

<sup>287</sup> Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard/Seuil/Cahiers de Cinéma, París, 1980, página 119.

<sup>288</sup> Cabezón Cámara, Gabriela, *op. cit.*, página 153.

<sup>289</sup> *Op. cit.*, página 31.

escribe Qüity, mientras que en la solapa del libro se informa que Cabezón Cámara “es periodista y escritora. Estudió letras en la Universidad de Buenos Aires”.

Esta vinculación entre la periodista y la escritora (duplicada en autora y personaje del libro que escribe el libro) además se puede ver en algunas formas de escritura, como ya se mencionó. Por ejemplo, los títulos de cada capítulo podrían ser títulos de entrevistas de la prensa gráfica, ya que en su totalidad se componen de un nombre propio seguido de dos puntos y una frase entrecomillada, textual del interior del capítulo, cuya voz le pertenece al personaje aludido: “Qüity: ‘La Virgen hablaba como una española medieval’”<sup>290</sup>.

En cuanto a los rasgos autobiográficos de Meret que aparecen, se puede mencionar que la mayoría de los personajes fueron abandonados por el padre de cada uno (al igual que en el libro anterior de Meret, *En la pausa*, Mansalva, 2009, calificado por el propio autor como “novela autobiográfica”<sup>291</sup>): Monet, Ucello, Fonseca, Bruna, Wright y hasta la tortuga Urticaria que sobre el final se pregunta: “¿Dónde está Propul’, pensó. Propul en el idioma de las tortugas quería decir ‘Papá’”<sup>292</sup>. Esta llamativa exageración y recurrente ausencia paterna coincide con la historia personal del autor. En este sentido, Meret no sólo le presta sus ropas a *un* personaje, sino a *todos*. El Premio Nobel de Literatura Öhran Pamuk sostiene que la tarea principal del novelista, entre los que se incluye, “consiste en identificarnos con nuestros personajes”<sup>293</sup>. A partir de allí el crítico español J. S. Montfort, analiza *En la pausa*, para ir más allá, y afirma que en esa novela las características biográficas del escritor no aparecen en uno o unos pocos personajes, sino en toda la obra<sup>294</sup>.

Otras cuestiones autobiográficas son la disritmia cerebral que sufre Meret y la rara enfermedad que aqueja al padre del personaje que viaja de Buenos Aires a Ituzaingó, por un lado; y el temor a la “Bruja de los dedos del pie”, de la infancia de Meret que aparece como leyenda en el libro:

---

<sup>290</sup> *Op. cit.*, página 27.

<sup>291</sup> Nota “Diego Meret presenta su libro ‘En la pausa’”, en <http://www.amprovincia.com.ar/noticias/9415-diego-meret-presenta-su-libro-en-la-pausa>, 25 de julio de 2012.

<sup>292</sup> Meret, Diego, *op. cit.*, página 124.

<sup>293</sup> Montfort, J. S.: “El significado de la vida”, en <http://hermanocerdo.com/2012/01/el-significado-de-la-vida/>, enero de 2012.

<sup>294</sup> Cfr. *op. cit.*

<i>La ira del curupí</i>	Entrevista y novela autobiográficas
“Sufrió una extraordinaria enfermedad que le provocaba una suerte de desmayo [...]. Sus signos vitales se mantenían intactos... pero por el tiempo del desmayo no lograba moverse ni hablar... aunque no perdiera ni por un segundo la conciencia” <sup>295</sup> .	La disritmia, según Meret, “es lo más parecido a padecer un principio de inexistencia momentánea” <sup>296</sup> .
“WRIGHT: qué tierra loca ésta, ¿no? Tantas historias. ¿Es cierto, Fonseca, lo que contó acerca de la bruja de los dedos del pie?” <sup>297</sup> .	“Yo le contaba a mi madre que tenía miedo de que por las noches viniera a mi cama La Bruja de los Dedos del Pie” <sup>298</sup> .

Vilker le presta sus ropas a los personajes de *Le digo me dice* en varios sentidos. El más evidente es la religión, ya que la familia de la ficción es subrayadamente judía. Tanto es así que Julián Gorodischer califica a la novela como “familiar con mucho de autobiográfico sobre un [...] clan judío de clase media”<sup>299</sup>. Como ya se observó, en la novela los personajes femeninos transmiten su creencia: “Mamá siempre intentó inculcarme un fuerte amor por el judaísmo. Y yo hice lo mismo con vos y mis otros hijos y quiero que le enseñes a tu nena, que dios es...”<sup>300</sup>. Ludmer sostiene que en las ficciones del 2000 “las mujeres judías transmiten la memoria”<sup>301</sup>. Esto, que también se ve en *Le digo me dice*, se vincula con que esta religión se hereda por vía materna.

Por otra parte, aparecen numerosas referencias explícitas (nombres Aaron, Abraham, etc., palabras o datos como los de los atentados a la AMIA y a la embajada de Israel) y otros guiños. Uno de estos últimos lo constituye la siguiente cita: “[¿Sabías qué significa Tía?”<sup>302</sup>, en medio de menciones a diferentes supermercados. Requiere del conocimiento previo del lector para responder que *Casa Tía* eran las *Tiendas Israelitas Argentinas*.

Como se mencionó anteriormente, a través de la referencia a Manuel Quindimil, se establece el lugar en el que vive la familia en la ficción: Lanús. Ello también coincide con la biografía de Vilker, quien en una nota de la *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales* recuerda su época de estudiante universitaria: “Venía de Lanús. Quería escribir. Me tomaba el colectivo 37 [...]. 50 minutos más tarde, me bajaba en Callao y Marcelo T. de Alvear [...]. Caminaba esas 6 cuadras pensando en que no era posible vivir de la escritura. Por eso

<sup>295</sup> Meret, Diego, *op. cit.*, páginas 111 y 112.

<sup>296</sup> Miscadigresiones: “En la Pausa, de Diego Meret (II)”, en <http://miscadigresiones.blogspot.com.ar/2012/02/en-la-pausa-de-diego-meret-ii.html>, 3 de febrero de 2012.

<sup>297</sup> Meret, Diego, *op. cit.*, página 71.

<sup>298</sup> Meret, Diego: “En la pausa”, en *op. cit.*

<sup>299</sup> Gorodischer, Julián: “Hey Jude”, en Suplemento Radar, *Página/12*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2304-2005-06-12.html>, Buenos Aires, 12 de junio de 2005.

<sup>300</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 90.

<sup>301</sup> Ludmer, Josefina, *op. cit.*, página 68.

<sup>302</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 42.

había elegido la Carrera de Comunicación y no la de Letras, con la idea de vivir del periodismo”<sup>303</sup>. Este relato también permite vincular a la autora, licenciada en Ciencias de la Comunicación, con la hija más grande de la familia de *Le digo me dice*, quien estudia, según su madre, una “carrera no rentable” (aunque más *rentable* que Letras, en la concepción de Vilker), al menos vinculada fuertemente con la Comunicación, ya que en una charla con rasgos académicos parodiados, sostiene: “Estas dificultades no pueden superarse mediante una glosa antropologizante de un concepto de toco pito toco corneta que se limite a evocar la riqueza del horizonte semántico que le presta la historia de las ideas”<sup>304</sup>; y “los discursos son islas en el mar de la práctica, es decir, formas improbables de comunicación”<sup>305</sup>.

Ludmer afirma para las ficciones del 2000 en general una característica que se vislumbra claramente en la particularidad de la novela de Vilker: “Lo judío impregnaba las ficciones nocturnas, la imaginación pública y el tiempo otro del 2000. Estaba con sus sujetos familiares en todas partes, como la memoria, la historia y la familia”<sup>306</sup>. *Le digo me dice* sostiene que “una biografía familiar se hace con bastante poco”. Y luego continúa jugando con el contenido para darle forma a la escritura. Así, hace referencia al recuerdo, la memoria y la evocación. Así, también hace referencia a que la escritura de la novela se llevó a cabo a partir de experiencias personales: “El rec, la mem, la evoc: jamás completo: bastante poco siempre, nunca alcanza, siempre anexionando ese amor que en ningún tiempo del todo se dice porque somos. ¿Cómo? Somos así. Jamás tal vez las palabras no alc, no sirv, no lleg. Son insufic”<sup>307</sup>. Las experiencias personales aparecen de alguna manera, pero nunca podrían hacerlo por completo. Vilker desde una forma particular de escritura reafirma y evidencia esa imposibilidad. Es así como queda claro que no existen palabras que puedan realizar una transposición punto por punto y completa entre la experiencia vital y la escritura. Para acercarse a salvar este desfasaje irresoluble, es necesario que aparezca el hecho creativo, lo cual en diferentes niveles se puede observar en las cuatro novelas analizadas. Giordano sostiene que “cuando la literatura se afirma como artificio, la vida y la intimidad quedan reducidas a la deprimente condición de materiales para el trabajo”<sup>308</sup>. De este modo, se pueden pensar

---

<sup>303</sup> Vilker, Shila: “Discurso sobre la felicidad”, en *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, Universidad de Buenos Aires, N° 72, diciembre de 2008.

<sup>304</sup> Vilker, Shila, *Le digo me dice*, op. cit., página 117

<sup>305</sup> *Op. cit.*, página 118.

<sup>306</sup> Ludmer, Josefina, *op. cit.*, página 65.

<sup>307</sup> *Op. cit.*, página 159.

<sup>308</sup> Giordano, Alberto, *op. cit.*, página 161.

esos materiales de trabajo –las experiencias personales– como telas que, incluidas en la ficción, visten a los personajes... aunque nunca alcancen a cubrirlos por completo.

## Conclusiones

Se puede afirmar que las cuatro novelas representan desde lo literario, de maneras diferentes, a distintas culturas populares, y además ponen en tensión la ficción con la realidad. En este último aspecto, llama la atención el peso que tiene lo autobiográfico, aunque en algunos casos aparezca más que en otros y más evidentemente. La más explícita, en este sentido, es Vilker, quien arma su novela en base a experiencias personales o familiares; tanto que califica metadiscursivamente a *Le digo me dice* como una “biografía familiar”. De esta manera, en los cuatro casos se cumple en mayor o menor medida lo que plantea Speranza, retomando a Barthes, en cuanto al fin de la restricción que se había autoimpuesto la literatura sobre la incorporación de las experiencias del autor a su ficción: al menos para los textos analizados, esa “prohibición” no está vigente entre 2002 y 2012.

A su vez, la autobiografía atraviesa la cuestión de lo popular, tanto en Vilker como en Cabezón Cámara y Meret. En *Le digo me dice* se explicita lo judío y la pobreza del conurbano en que vivió Vilker tras el neoliberalismo; en *La Virgen Cabeza*, cuya autora es defensora de los derechos de gays, lesbianas, travestis –en suma, de la diversidad de géneros–, esto se tematiza hasta el extremo: una travesti que se pone en pareja con la narradora, periodista y lesbiana; en *La ira del curupí*, los recuerdos de la infancia del autor se observan en diferentes personajes populares.

También se pueden buscar antecedentes que retoman las cuatro novelas y relacionarlas con sus referencias al contexto histórico, en su “voluntad de realismo”. Al respecto, Capdevila escribió sobre la obra de Arlt: “Una realidad fácilmente identificable por el gran público, evocada a través de un lenguaje ‘corriente’, con escenarios reconocibles y personajes comunes, que hablan el mismo idioma”<sup>309</sup>. Aquí se plantea una cuestión que una vez más atraviesa los dos ejes de análisis de esta tesina. Por un lado, el tema de los escenarios, personalidades públicas y hechos históricos que contribuyen a ubicar a las novelas en un espacio y un tiempo reales, analizado en la segunda parte, donde se describe la reiteración de este rasgo en las obras del corpus. Por otro lado, la incorporación de las voces de los personajes –sobre lo que se reflexionó en relación con lo popular– también funciona como huella de las condiciones de producción sobre el discurso ficcional, ya que las oralidades a las que hacen referencia las novelas tienen elementos de discursividades provenientes de diferentes sectores

---

<sup>309</sup> Capdevila, Analía, *op. cit.*, página 226.

sociales de la Argentina entre 2002 y 2012, al igual que lo hiciera Arlt con las de la tercera y cuarta décadas del siglo XX. Cabe retomar lo mencionado sobre lo que Rosemblat llama el “fetichismo de la letra”<sup>310</sup> dominante, en donde el escribir correcto guía la pronunciación de los personajes, y destacar que en todas las novelas analizadas aparecen ejemplos de lo contrario, de una *escritura oralizada*: la escritura guiada por la representación del habla con sus especificidades orales. *Le digo me dice* sobresale en este sentido, dado que toda la novela está basada en el hablar, pero ese recurso también es importante en *La Virgen Cabeza* (y en menor medida en *Grandeza Boliviana* y *La ira del curupí*, en ese orden decreciente), en donde las maneras de decir, sumadas al léxico tienden a construir los “marcadores de referencia” de los que hablan Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, para generar grupos de pertenencia, vinculados a diferentes sectores populares, muchas veces característicos del postmenemismo de fines del siglo XX (Cfr. Anexo II: “Características populares de los personajes de las diferentes novelas según lugar de residencia, creencias, ilegalidades y composición familiar”).

La utilización de estos recursos puede vincularse con el concepto de “registro plano” del que habla Sarlo, para referirse a la generación de un sentido similar al de una desgrabación textual en la que según ella no existiría narrador, sino sólo alguien que transcribe. No obstante, también es posible acordar con Drucaroff en que esta supuesta ausencia de relator es un artificio. Es claro que se trata de una manera de *realizar la ficción* que insinúa que el relato es un registro neutral (sin mediaciones interpretativas) de alguna escena de la realidad (de una familia de mujeres judías, de una discusión en una villa, de un diálogo en la comunidad boliviana de Buenos Aires o de una conversación entre crotos en una pulpería del litoral). Este artificio pone el acento en la tensión realidad ficción, *como si* se llevara adelante una “descripción etnográfica [de algún lugar] del presente”<sup>311</sup>, para retratar grupos del contexto social contemporáneo. Así, el registro plano funcionaría en el marco de la “fábrica de realidad” ludmeriana, en donde las fronteras de la realidad y la ficción se desdibujan. Las diferentes formas de realismos aportan en el mismo sentido, incluso en los casos como el de *La Virgen Cabeza*, en que algunas situaciones están hiperbolizadas y se pueden relacionar con lo que Contreras llama “realismo crítico”<sup>312</sup>, puesto que no

---

<sup>310</sup> Cfr. Rosemblat, Ángel en Calsamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo, *op. cit.*

<sup>311</sup> Drucaroff, Elsa: “Capítulo 5. Discutiendo con Beatriz Sarlo”, en *op.cit.*, página 233.

<sup>312</sup> Contreras, Sandra, *op. cit.*, página 25.

solamente se dedican a imitar la realidad, sino que intentan superar este procedimiento.

Por otra parte, que el registro plano sea un artificio, una construcción de sentido elaborada por el autor intelectual, a su vez, se vincula con la imposibilidad de acceder a textos populares, ya que estas representaciones escritas “nos llegan [...] a través de filtros intermedios y deformantes”<sup>313</sup>, justamente porque las oralidades aparecen mediadas por la mano letrada.

De la misma manera que la oralidad, también los modos de la cotidianidad y la operatividad actuales (sobre todo porteñas) pueden funcionar como marcas de este modo de dar cuenta de la realidad en las novelas de ficción contemporáneas. Tanto la operatividad como la cotidianidad se desarrollan en escenarios que son o podrían ser reales: las villas, el conurbano, las comunidades bolivianas de Buenos Aires, los barrios porteños y algunos lugares del interior. Incluso en el accionar que lleva adelante la operatividad popular por parte de los personajes de las novelas, se pueden observar, como se detalló en el desarrollo del análisis, diferentes modos de realismo.

Estos escenarios no son novedosos ya que en la historia de la novelística argentina han aparecido, aun en narraciones realistas y que incluían el tratamiento de cuestiones populares urbanas y/o semiurbanas. Haroldo Conti es un ejemplo de ello, aunque sobre todo tematicice la villa en *Como un león*, a pesar de que es un cuento y no una novela. De todos modos, lo que sí se puede señalar como específico de estas novelas posteriores a la crisis del 2001 es que dentro de estos escenarios, los populares, sus acciones, sus expresiones y las circunstancias a las que se enfrentan no son las mismas. Históricamente, el judaísmo ha sido objeto de discriminación y el género femenino también ha sido considerado inferior (basta recordar la expresión “sexo débil”, para comprobarlo); sin embargo, en *Le digo me dice* aparecen estas dos cuestiones en un contexto de descenso social y económico luego del neoliberalismo de la década del '90. Los flujos migratorios desde Bolivia hacia Argentina y la discriminación para con la comunidad boliviana se producen desde el siglo XIX<sup>314</sup>; sin embargo, en épocas anteriores no aparecía, por ejemplo, la esclavización de esa población en empresas textiles. La oposición campo-ciudad está presente desde los inicios de la literatura argentina, como ya se señaló; sin embargo, no es habitual

---

<sup>313</sup> Guinzburg, Carlo, *op. cit.*

<sup>314</sup> Cfr. Sassone, Susana María: “Bolivianos en la Argentina: entre la precarización laboral y el empresariado étnico”, en *Voces en el Fénix*, <http://www.vocesenelfenix.com/content/bolivianos-en-la-argentina-entre-la-precarizaci%C3%B3n-laboral-y-el-empresariado-%C3%A9tnico>.

encontrar gauchos que, por ejemplo, extraigan dinamitas de la represa de Yaciretá (que comenzó a funcionar en 1994). Los villeros y las minorías sexuales también fueron representados por la literatura argentina del siglo XX y generalmente estigmatizados (ya se destacó que Puig probablemente haya sido el primero en construir a un personaje homosexual con características positivas); sin embargo, en *La Virgen Cabeza* se superponen estas dos condiciones fuertemente discriminadas en una de las protagonistas, que, incluso afirmada en esos rasgos identitarios sumados, entre otros, al paco y el reaggeton<sup>315</sup>, se transforma en líder y transmisora del mensaje de la Virgen María.

Al igual que en las obras de Puig, en donde están presentes tanto “el arte bajo como [...] la alta cultura”<sup>316</sup>, en las cuatro novelas del corpus se han analizado este tipo de interrelaciones, en muchos casos parodiados, con exageraciones como, por ejemplo, el “toco pito toco corneta” como parte de un diálogo académico en *Le digo me dice*; la adaptación porno de *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, en *La ira del curupí*, el Cary Grant boliviano de *Grandeza Boliviana* y la “ópera cumbia” de *La Virgen Cabeza*. Estos ejemplos son algunos de los casos en que se hacen evidentes los cruces entre las culturas cultas y populares, siempre representadas desde un autor letrado, es decir culto.

Aquí también vale preguntarse por la relación jerárquica entre la novela de ficción y otros textos, los referenciales. Ésta, si mantenemos la noción de campo – obsoleta, según Ludmer, quien plantea la “posliteratura” –, se establece con la novela de ficción en el centro y los textos referenciales, como el periodismo, en el margen. El consagrado novelista Rodolfo Fogwill lo evidenciaba en 2001, al escribir sobre el ambiente reinante a principios de los años ‘80: “Cada cual esperaba su turno para manifestar un refinado desprecio por la realidad”<sup>317</sup>. De alguna manera, cuando estas novelas incorporan los medios y elementos del discurso periodístico en su ficción, al mismo tiempo, están incluyendo operaciones y materiales marginales del campo letrado de la comunicación. Y, tal vez, no sea casual que ése sea el procedimiento elegido para representar en la ficción las culturas de los populares actuales. *La Virgen Cabeza* explicita esta condición marginal del periodismo en el pasaje ya citado: “Yo también había querido ser escritora y había sido estudiante de letras clásicas, pero dejé mis

---

<sup>315</sup> Droga y género musical vinculadas a los sectores bajos de la sociedad, cuyo consumo se disparó durante la década del 2000.

<sup>316</sup> Amícola, José, *op. cit.*, página 310.

<sup>317</sup> Fogwill, Rodolfo: *La experiencia sensible*, Mondadori, Barcelona, 2001, página 7.

ambiciones artísticas y el griego por el diario”<sup>318</sup>. Por citar sólo algunos casos de recursos provenientes del periodismo, de esta misma novela, se puede recordar el recurso de titular los capítulos de manera periodística, con un nombre y después de los dos puntos una cita textual; y de *Le digo me dice* las construcciones habitualmente utilizadas en los canales de noticias como “Último momento”, “Urgente”<sup>319</sup>, etc.

Con ello, puede emparentarse, de alguna manera, a Walsh y sus obras del género que luego Truman Capote bautizó como no-ficción. Según Amar Sánchez, a Walsh le debe la literatura argentina (quizás también la internacional) el satisfacer la “necesidad de fractura y renovación literarias con circunstancias históricas en las que los acontecimientos (revoluciones, luchas, crímenes políticos) no precisan de lo imaginario para constituirse en relatos, como si pertenecieran a una realidad de por sí suficientemente ‘literaria’”<sup>320</sup>. Esto concluye, según Amar Sánchez, en la disolución de las jerarquías literarias.

No se puede soslayar este antecedente para reflexionar sobre las cuatro novelas. Sin embargo, a diferencia de las obras de Walsh, los casos analizados en esta tesina son relatos de ficción, en los que ya se señalaron diversas cuestiones referenciales, y no se acercan a la clasificación de no-ficcionales. En este sentido, la inclusión de elementos tanto de las culturas populares como de datos reales en las novelas tienen también precedentes en Arlt y Puig: “No es un dato menor el hecho de que Arlt también se haya interesado como Puig en las intersecciones de la cultura alta y baja, aunque no dejando de prestar cierta reverencia pequeñoburguesa a la primera”<sup>321</sup>. Como sea, Arlt representó las tensiones entre el periodismo y la literatura. Según Ricardo Piglia, de hecho, *Los lanzallamas* pone en escena esa tensión sobre el final del libro, cuando el director del diario recibe la noticia del suicidio del protagonista, Erdosain, decide parar las rotativas y titular en la tapa su muerte, calificando y cristalizando al personaje principal como “feroz asesino” y reduciendo así, con una fórmula periodística, la complejidad que muestra la novela:

Arlt nos permite juzgar el modo en que el periodismo está elaborando [los] hechos, a partir de la experiencia que tenemos de haber visto el funcionamiento de las relaciones entre los personajes [...]. Erdosain se ocupa de [...] que los protagonistas de la situación también hagan [...] conocer la versión de aquellos que

---

<sup>318</sup> Cabezón Cámara, Gabriela, *op. cit.*, página 31.

<sup>319</sup> Vilker, Shila, *op. cit.*, página 95.

<sup>320</sup> Amar Sánchez, Ana María, *op. cit.*, página 28.

<sup>321</sup> Amícola, José, *op. cit.*, página 311.

han vivido el hecho más allá de la versión que el periodismo impone con ese sistema un poco esquemático siempre de sintetizar la situación. [...] La novela es un ejemplo de esta tensión en la que el periodismo nos da la realidad bajo su forma juzgada [...] y el mundo de la novela, de la literatura, que nos da, como decía Hanna Arendt, el privilegio de juzgar<sup>322</sup>.

En el mismo sentido que Piglia, Walter Benjamin opone narración e información: “Ya casi nada de lo que acaece conviene a la narración, sino que todo es propio de una información. Puesto que es casi la mitad del arte de narrar una historia el mantenerla ajena a toda explicación [...]. Lo maravilloso es narrado con la mayor precisión, pero no se impone al lector ninguna interpretación psicológica de los acontecimientos. Las cosas son expuestas para que las interprete a su gusto, y así logra el relato una amplitud de vibración que falta a la información”<sup>323</sup>. Cabe afirmar, con Piglia y Benjamin, que, dado que la *literatura* suele ofrecer más complejidad que la *información*, esos límites de libertad interpretativa son más amplios en las novelas – también en las analizadas, por supuesto– que en el periodismo, aunque no deba perderse de vista que incluso la escritura en registro plano, que presentaría a las voces sin intermediarios, es un artificio al servicio de vestir de neutralidad la obra, ya que implica siempre trabajo, elección, orden, toma de partido, por parte del autor textual.

Por otro lado, Arlt también incluyó personajes populares dejados de lado hasta el momento en que él los tomó, como por ejemplo los vagabundos o los locos. Según Amícola, como se manifestó anteriormente, Puig podría haber sido el primero en incorporar a la literatura argentina un personaje homosexual con características positivas en su novela *El beso de la mujer araña*, publicada en 1976. Si se toma en cuenta que además integró el “arte bajo” en sus obras, Amícola no duda en afirmar que Puig cuestionó la “jerarquización que la sociedad impone en los géneros, no sólo los sexuales sino también los literarios”<sup>324</sup>.

Siguiendo esta misma intencionalidad conclusiva, es evidente que tanto *La Virgen Cabeza*, con sus lesbianas y travestis conformando una familia antes de la sanción del matrimonio igualitario<sup>325</sup> en la Argentina, *La ira del curupí*, con su campo

---

<sup>322</sup> Piglia Ricardo: *Escenas de la novela argentina*, TV Pública/Biblioteca Nacional, 15 de septiembre de 2012 (<http://www.youtube.com/watch?v=fpTjISG4Pso>).

<sup>323</sup> Benjamin, Walter: “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986, página 194.

<sup>324</sup> Amícola, José, *op. cit.*, página 304.

<sup>325</sup> El 15 de julio de 2010, se aprobó la Ley Nacional N° 26.618, que modificó algunos artículos del Libro I, Sección Segunda "De los derechos en las relaciones de familia", del Libro II, Sección Tercera, Título II, "De la sociedad conyugal" y de otras secciones del

masculino y sus crotos aterrados por la posibilidad de ser violados como una deshonra absoluta, como *Le digo me dice*, con los roles de la mujer establecidos por el judaísmo tradicional y su cuestionamiento, también ponen en entredicho las jerarquizaciones impuestas por la sociedad a los géneros sexuales. En cuanto a los géneros literarios dominantes, como se ha venido analizando, también son cuestionadas las jerarquías tradicionales que establecerían una superioridad de la ficción por sobre lo referencial. En las cuatro novelas, se puede advertir la presencia de elementos autobiográficos e históricos. Al mismo tiempo, las maneras de escribir y la utilización de los signos son trastocados con respecto a su uso legitimado. En esta cuestión la novela de Vilker es la más clara, con la variación del sentido de los signos de puntuación capítulo a capítulo.

Si bien la intención no es realizar un análisis exhaustivo de las obras de Arlt, Walsh y Puig, resulta significativo observar que los tres incluyeron cuestiones autobiográficas como lo son el periodismo en Arlt, la militancia política en Walsh –por la que dio la vida– y la homosexualidad en Puig. Y mientras que los dos primeros fueron reconocidos periodistas por ejercer el oficio de una manera que rompía con los modos instaurados en su época (sin ir más lejos, se pueden mencionar las aguafuertes arltianas y el relato de no-ficción inaugurado por Walsh), Puig llegó a la literatura luego de abandonar su carrera de guionista, en la que no tuvo éxito. De alguna manera, en relación con el tratamiento de lo autobiográfico, a pesar de las diferencias que se pueden encontrar entre estos autores y los que componen el corpus, es posible observar que también estos últimos llegaron a la publicación desde el periodismo (Cabezón Cámara y Di Nucci/Morales), las Ciencias de la Comunicación (Vilker) y, el más lejano de la literatura, dado que en su oficio previo no se manipulan letras, desde un taller textil (Meret). Sin embargo, más allá de las posibles continuidades planteadas a lo largo de la tesina entre los escritores argentinos del siglo XX tomados como referencia y los autores de las novelas del corpus, en cuanto a las tensiones entre realidad y ficción, pueden pensarse matices. A modo de ejemplo, se destaca que mientras en *La Virgen Cabeza*, *Le digo me dice* y *Grandeza Boliviana*, se juega con la ficcionalización del oficio de escritor/periodista/comunicador –a través de los diferentes recursos expuestos–, en escritores como Walsh y Puig hay más certidumbre en cuanto a la realidad y la ficción: el primero no ficcionaliza la investigación, investiga; el segundo ficcionaliza los relatos de un consumidor de cine, no de un productor, un guionista. En

---

Código Civil. El artículo 172 establece que "El matrimonio tendrá los mismos requisitos y efectos, con independencia de que los contrayentes sean del mismo o de diferente sexo".

este sentido, Arlt se diferencia ya que, como se ha visto, en *Los lanzallamas* incluye la labor periodística, el ambiente de una redacción y las decisiones editoriales, por ejemplo.

Cuando se estaba terminando de corregir esta tesina, la artista plástica Marcia Shvartz se encontraba realizando la muestra “Zoolatrías y entidades extrañas”, en el Pabellón de las Artes de la UCA. Esta artista llama la atención porque incluye en sus representaciones de lo que el diario *Clarín* calificó como “marginal”<sup>326</sup>, en la bajada de la nota que anunció la muestra, varios aspectos que fueron señalados como populares en las novelas analizadas. En el título del artículo aparecen conceptos como “gualichos populares y trans”. Las creencias populares aparecen tanto en *La ira del curupí* (el Curupí, el Gauchito Gil, la Bruja de los dedos del pie, entre otros) y en *Grandeza Boliviana* (el Ekeko y el Gauchito Gil). A su vez, la nota hace referencia a un personaje al que se representa en la muestra a través de dos “grandes retratos”, cuya inspiración fue un “asistente de plomero, de familia boliviana de Laferrere”. Por su parte, también los protagonistas de la novela de Morales/Di Nucci son populares de nacionalidad boliviana que ejercen oficios vinculados al rubro de la construcción. El artículo de *Clarín* se cierra con la respuesta a una pregunta: “¿Cómo definir, entonces, a este conjunto de pinturas tan distintas que son el juego de Schvartz? Son populares, son trampas, son gualichos. Son trans”. Esta definición también permite relacionar la muestra con las cuatro novelas, ya que en todos los casos las escrituras incorporan recursos provenientes de diferentes géneros y por ello serían “trans”, de acuerdo con la periodista Mercedes Pérez Bergliaffa. Como se puede observar, coinciden las temáticas populares seleccionadas para el corpus de novelas con algunas de las representadas por Shvartz en su muestra. Tanto la literatura analizada como la obra plástica y la crítica del diario más vendido de la Argentina, concuerdan en distintos aspectos sobre lo que se considera popular y que, pasada una década de la crisis del 2001, el arte incorpora de alguna manera. Lo mismo puede decirse del texto de esta tesina, que analiza, califica y, por ello, prescribe sobre lo popular y las maneras en que es representado. En todos estos casos, es necesario poseer un capital cultural, formas de legitimación para acceder a la palabra y la publicación, que no podría tener un discurso popular, para calificar y, por ello, prescribir lo popular. Cabe pensar, en este sentido, si ese plomero boliviano podría ingresar a la Universidad Católica Argentina de otra manera que no fuera expuesto

---

<sup>326</sup> Pérez Bergliaffa, Mercedes: “Gualichos populares y trans: Marcia Schvartz deslumbra otra vez”, en *Clarín*, Sociedad, 6 de julio de 2013, página 50.

como arte, mediado por el pincel formado y experimentado de Shvartz que lo representa, o como contratado para mantener las instalaciones que utilizan otros. Si bien es posible pensar, en términos decerteauianos, que esa aparición mediada de los personajes populares en las obras de arte (tanto en la muestra plástica como en las novelas) puede constituir una horadación en los textos cultos por parte de las culturas populares, es el mismo De Certeau quien afirma que “el pueblo no figura más que a través de los ojos atentos de los cortesanos”<sup>327</sup>; mientras que, a su vez, es posible preguntarse, siguiendo a Bourdieu, si la intelectualidad que incluye en sus obras a las culturas populares actúa de manera resistente o si, por el contrario, representándolas desde la intelectualidad (prescribiendo así “qué es lo popular” y “cómo se es popular”) se las regula, se las domina y se las estigmatiza.

El mismo Bourdieu afirma que la pregunta sobre la sumisión o la resistencia de las culturas populares implica una paradoja y que la respuesta entraña una “contradicción insoluble”. Sin embargo, dejando de lado esa contradicción, se pueden pensar las diferentes maneras en que aparecen las supuestas culturas populares en las novelas del corpus. Es claro que, si se puede resistir, los autores no lo hacen desde dentro de una cultura popular, como se repitió en diferentes pasajes, al menos en lo que respecta a la dicotomía iletrado-letrado. Obviamente, todos son letrados y por ello pertenecientes a la cultura legítima, y además, poseen suficiente capital como para publicar. No obstante, desde cada una de las novelas, se abordan elementos de distintas culturas populares, que en ocasiones pueden interpretarse como resistentes y en otras en línea con la sumisión desde una cultura dominante. Svampa también problematiza la paradoja, en relación con la cumbia villera, afirmando que ésta “no puede ser interpretada como un movimiento de resistencia cultural, esto es, como una expresión de los sentimientos de injusticia y desigualdad por parte de los sectores subalternos. Ciertamente vehiculiza temas o tópicos propios de las clases subalternas; sin embargo, tiende a neutralizar su potencialidad al exaltar un modo de vida que [...] conduce a legitimar la exclusión y la marginalidad”<sup>328</sup>. Retomando este análisis, se puede pensar que todas las novelas, en diferentes niveles, contribuyen en algunos casos a la denuncia de la exclusión y en otros a su refuerzo.

---

<sup>327</sup> De Certeau, Michel y otros: “La belleza de lo muerto: Nisard”, en *op. cit.*, página 50.

<sup>328</sup> Svampa, Maristella, *op. cit.*, página 180.

En este sentido, quizá la que más denuncia la exclusión es *La Virgen Cabeza*, por un lado, porque el personaje travesti visibiliza las condiciones en que se habita en la villa, cuestiona las complicidades de la policía y la violencia (material y simbólica) que reciben desde el exterior del barrio e incluso desde el Estado. No sólo lo evidencia sino que además actúa en consecuencia organizando un frente de resistencia al ingreso de las topadoras, lo que puede interpretarse como una propuesta contra esa violencia de exclusión. Por otro lado, la autora por momentos rompe con el estereotipo del villero, calificado como inculto por ejemplo, cuando Cleo conoce el poema épico *La Odisea* u otros saberes cultos, aunque hace evidente la sorpresa prejuiciosa de la protagonista integrante de la clase media. A su vez, la exageración en cuestiones como el consumo de drogas, de alcohol, de violencia, de exhibición sexual permanente, de cumbia y reageton, por un lado podría pensarse que refuerzan el estereotipo. Sin embargo, también se utiliza, por ejemplo, para denunciar la amenaza constante de la muerte; y la exageración puede ser interpretada como una ironía de la voz hegemónica que estigmatiza a los villeros con esa descripción.

En cuanto a *La ira del curupí*, en ocasiones también parece reforzar el estigma como un juego y no como denuncia de la exclusión, como cuando un croto aclara que ya no hablan mal como lo pensaría una descripción estereotípica e inmediatamente dice una palabra incorrecta. De todos modos, uno de los temas que atraviesa todo el libro parece funcionar como denuncia: aun al extremar una característica que podría ser un cliché del gaucho machista, como es el suicidio en tanto salida inequívoca para aquellos que “pierden su masculinidad” por ser penetrados sexualmente por un supuesto Curupí, puede pensarse que la metáfora hiperbolizante de los crotos violados y muertos, para que las clases dominantes se adueñen ilegalmente de más tierras, es en realidad una denuncia del maltrato sufrido por los sectores populares del campo.

En *Grandeza Boliviana* los personajes parecen ser conscientes de su marginación. El autor, aunque lo hace desde su lugar de letrado y argentino, más allá de su pseudónimo que pretende ser vinculado con lo boliviano, evidencia la exclusión y discriminación que padecen los migrantes de esta comunidad. Por momentos los personajes demuestran que, por ejemplo, se quejan de ser tratados “como indios”<sup>329</sup>, se cuidan de no ser discriminados por populares argentinos y escuchan frases como “estos bolivianos están tan explotados que no pueden seguir el número de acrobacia”<sup>330</sup>. Estos

---

<sup>329</sup> Morales, Bruno, *op. cit.*, página 18.

<sup>330</sup> *Op. cit.*, página 31.

personajes terminan callando y aceptando lo que la hegemonía (cultural y económica) les impone permaneciendo en el lugar del excluido. Este callar coincide con una particularidad “boliviana” reconocible, al menos, desde una mirada rioplatense; y lo mismo podría decirse del permanente consumo de alcohol. Para otras características estereotípicas, el texto en general “hace hablar” a periodistas, antropólogos, etc., con una visión desde afuera de la comunidad boliviana. Mientras que, cuando hablan los bolivianos, queda claro que no existe una sola *bolivianidad*, sino que se distinguen, por ejemplo, las costumbres tarijeñas, paceñas, potosinas, orureñas, cruceñas, entre otras. De esta manera, podría entenderse que la voz exterior a la comunidad, al calificar y clasificar “lo boliviano”, contribuye a construir y afirmar el estereotipo, reduccionista y único, que choca con la diversidad presentada por las diferentes voces bolivianas. Si bien no parece una manera clara de denunciar una descripción prescriptiva sobre cómo ser boliviano, sí quedan explícitas esas diferencias de la práctica frente al discurso hegemónico. Otra cuestión que tiene que ver con apelar a una distinción identitaria, pero que a la vez va de la mano con el reduccionismo hacia las culturas bolivianas, es la decisión del autor de firmar como Bruno Morales para poder disfrazarse de miembro de esa comunidad<sup>331</sup>.

Como se señaló en las conclusiones parciales, *Le digo me dice* presenta diferentes características populares, algunas de las cuales responden a lo típicamente esperable y otras rompen con ello. El judaísmo, por ejemplo, en general tiene que ver con esta última, dado que está lejos de vincularse con un judío urbano, comerciante o intelectual, de clase media o clase media acomodada. Sin embargo, por otro lado, también aparecen cuestiones usualmente relacionadas a esa religión, como la culpa o el lamento utilizados como elementos de manipulación por parte de la (también típica) *bobe*. En cuanto al género femenino, en principio pareciera que se refuerza exageradamente el estereotipo de la mujer que no cesa de hablar de cuestiones poco trascendentes, aun desde el título *Le digo me dice*. En contraposición, también se vincula puntualmente con la cultura académica y la parodia. Como ya se señaló, tal vez esa exageración esté denunciando ese estereotipo de “chusmerío” y a su vez las jerarquías entre las diferentes discursividades (el habla del barrio y de la academia, en este caso). La ausencia de personajes masculinos y su añoranza indica otra cuestión que se asocia fácilmente con el género femenino desde una concepción hegemónica que muchas veces da por sentado su supuesta subordinación; a pesar de ello, esta familia –

---

<sup>331</sup> Cfr. páginas 83 y 84.

aunque disfuncional– puede continuar sin esa presencia. Por otra parte, en cuanto a la caída económica, una y otra vez los personajes intentan mantener los consumos y las prácticas de clase media rechazando abiertamente las populares. ¿Puede interpretarse ello como una denuncia?

Quizá, teniendo en cuenta los dos aspectos analizados, las culturas populares y la tensión realidad/ficción, que confirman la incorporación de las representaciones populares (en diferentes registros, desde el grotesco que por momentos toma *La Virgen Cabeza* hasta el más realista-mimético de *Grandeza Boliviana*) y la presencia reiterada de elementos que desde el mundo se infiltran en el papel de las novelas, y que fueron escritas dentro de la década posterior a la crisis del 2001 en que la realidad golpeó a todas las instituciones y sectores sociales, cabe retomar el fragmento de Amar Sánchez que hace referencia a “circunstancias históricas en las que los acontecimientos [...] no precisan de lo imaginario para constituirse en relatos”<sup>332</sup>. A pesar de que esta crítica reflexiona sobre el relato testimonial, es posible pensar su planteo en relación con las obras de ficción analizadas en las que aparecen diferentes formas de testimonio.

A partir de esta salvedad, vale preguntarse si, en estos casos, también existe una relación directa entre esos sucesos que abrieron huellas en la sociedad y pusieron en la escena pública (y no necesariamente especializada en cuestiones sociales o políticas) a sectores marginados que hasta ese momento no habían tenido tanta visibilidad, con la aparición de novelas que realizan representaciones de estos sectores desde la construcción de la ficción, incluyendo a su vez situaciones particulares reconocibles como reales. Algunos de los sectores que comienzan a ser representados en la década del 2000, lo hacen luego de que en los '90 aparecieran o se consolidaran diversos “nuevos populares”, después de que las instituciones tradicionales (como los partidos políticos, el trabajo, los sindicatos, la escuela, la familia, etc.) entraran en crisis y dejaran de ser el centro de referencia identitaria de los integrantes de la sociedad. En este sentido, Svampa afirma que “‘el pasaje de la fábrica al barrio’ [que se produce durante el menemismo] señala el ocaso del universo de los trabajadores urbanos y la emergencia del mundo comunitario de los pobres urbanos”<sup>333</sup>. Es claro, en las cuatro novelas (incluso en la que no es urbana), que la pertenencia ya no tiene que ver con lo laboral, sino con las comunidades barriales, con la nacionalidad en un país extranjero,

---

<sup>332</sup> Amar Sánchez, Ana María, *op. cit.*, página 28.

<sup>333</sup> Svampa, Maristella, *op. cit.*, página 160.

con la identidad de género, con creencias tanto religiosas, popularizadas o no, como “populares en sí”.

Y, en sentido inverso, también es interesante pensar si no será necesario, para representar esa realidad que se mete por la fuerza (¿por la propia fuerza narrativa que posee?) en la ficción, acudir a la representación de los sectores populares, que presentan una “civilibarbárie”<sup>334</sup>, en esos saberes y prácticas que identifican a ciertos sectores que tienen conciencia de su condición popular o, en términos de Drucaroff, bárbara.

Quizá también parte de esa conciencia bárbara, que (en todas las novelas analizadas excepto en *Le digo me dice*) aparece sin escándalo o que sólo se escandaliza cuando interviene algún personaje que no comparte esa condición bárbara —como el antropólogo argentino que explica cuestiones vinculadas con lo boliviano, que sería innecesario para la comunidad boliviana; la periodista que ingresa a la villa; o la mujer del hombre más poderoso de Ituzaingó que observa antropológicamente a los crotos—, se haya adquirido luego del estallido del 19 y 20 de diciembre del 2001. En esos días, sectores populares y de clase media coincidieron en el rechazo al Estado de sitio y la situación que había dejado una década de políticas neoliberales: con sectores populares específicos surgidos en esos años y nuevos populares que cayeron en la escala social, perdiendo su condición de clase media.

Queda claro que en las cuatro novelas analizadas, la realidad contribuye a construir el relato de ficción. Sin embargo, también cabe la posibilidad de mirar el otro lado de este vínculo: la ficción contribuyendo a construir realidad. A pesar de que en el presente trabajo no ha sido central la preocupación por este sentido de la relación realidad/ficción ni el policial ha sido un género puntualmente abordado, tal vez sea interesante dejar abierta dicha cuestión y la posibilidad de indagar sobre ella. A modo de ejemplo, en la década 2002-2012, puede citarse el caso del festival BAN! (Buenos Aires Negro!). Su primera edición tuvo lugar a mediados de 2012, en donde estuvieron presentes, convocados por la literatura, los exconvictos conocidos como la “Garza” Sosa y Dani “El rojo”. Al respecto el escritor y coordinador del festival, Ernesto Mallo, afirmó, ya en 2013, en el preludio de la segunda edición: “La narración policial tiene mucho para aportar a la investigación criminal y viceversa”<sup>335</sup>.

---

<sup>334</sup> Drucaroff, Elsa: “Capítulo 5. Discutiendo con Beatriz Sarlo”, en *op. cit.*, página 233.

<sup>335</sup> Gorodisher, Violeta: “Literatura Policial. En pleno auge, hoy comienza su festival porteño”, en diario *La Nación*, Buenos Aires, 2 de agosto de 2013, página 16.

Volviendo al corpus de esta tesina, como se viene sosteniendo, los populares que se representan tienen características propias de la década posterior al 2000. Luego de lo que las discursividades de la posmodernidad llaman la crisis de las instituciones modernas con sus grandes relatos explicativos, como el Estado-nación, los partidos políticos o las religiones tradicionales<sup>336</sup>, la sexualidad, el barrio y la comunidad, se convirtieron en un fuerte espacio de referencia identitaria. Probablemente, *La ira del curupí*, en este sentido, se diferencie de las otras tres novelas por desarrollarse en su mayor parte en un contexto rural, en donde el espacio de encuentro en la pulpería, el alcohol y el campo no son específicos de la época posterior al 2001, sino muy anteriores. Lo mismo podría decirse de la oposición campo-ciudad, que es rastreable desde los inicios de la literatura argentina, que presenta a la ciudad letrada y civilizada frente al campo. A principios del siglo XX, cuando el gaucho como habitante del campo ya no fue peligroso y se presentó del lado de la identidad nacional frente al inmigrante, Leopoldo Lugones lo canonizó de la mano del *Martín Fierro*<sup>337</sup>. A su vez, se vinculó al campo con la esencia de la patria en consonancia con las épocas argentinas de “granero del mundo”. En una época en la que “el campo” –término apropiado por las cuatro organizaciones más poderosas de productores agropecuarios: Sociedad Rural Argentina, Federación Agraria, Confederaciones Rurales Argentinas y CONINAGRO– volvió a aparecer enfrentado a la ciudad –o al gobierno nacional que se ejerce desde Buenos Aires–, a raíz del conflicto con la Resolución 125/2008<sup>338</sup>, en *La ira del curupí* se observan algunas referencias al *Martín Fierro*<sup>339</sup> y, nuevamente, la oposición campo-ciudad como iletrado-letrada y bárbaro-civilización.

---

<sup>336</sup> “Estamos en una época posterior a la edad moderna, es decir, postmoderna, caracterizada por la más grande y profunda crisis de instituciones y valores políticos, jurídicos, éticos y culturales de la llamada civilización occidental” (Hart Dávalos, Armando: “Amar, pensar y actuar desde América Latina”, en *Nueva hegemonía mundial. Alternativas de cambio y movimientos sociales*, CLACSO, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20100613080917/nuevah.pdf>, Buenos Aires, 2004, página 69).

<sup>337</sup> “Lugones presentó, desde el escenario de un teatro y ante la buena sociedad, su interpretación del *Martín Fierro* en términos de épica nacional comparable a los poemas homéricos, interpretando a su personaje como símbolo de virtudes y valores argentinos. Esta fundación mítica de la nacionalidad extraía su fuerza del hecho de que los gauchos (en tanto población rural libre y pobre, no totalmente incorporada al mercado de trabajo, pero empujado a él según las necesidades de la explotación rural o reclutados para el ejército y destinados a la frontera con los indios), ya no existían. La invención de Lugones era, entonces, doblemente oportuna: no comprometía a nadie en términos sociopolíticos y, al mismo tiempo, el gaucho podía postularse como símbolo de una esencia nacional amenazada por la inmigración” (Sarlo, Beatriz: “Capítulo IV. Tradición y conflictos”, en *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires, 1995, páginas 85 y 86).

<sup>338</sup> La Resolución 125/2008 del Ministerio de Economía y Producción, estableció un sistema de retenciones móviles para las exportaciones de soja y girasol, que llevó a un lock out agropecuario desde el 11 de marzo hasta el 18 de julio de 2008. La medida culminó con la derogación parlamentaria de la norma, a partir de la cual estallaron o se afianzaron otros conflictos, como el enfrentamiento entre la presidenta Cristina Fernández de Kirchner y su vicepresidente Julio Cobos o el del gobierno nacional con el Grupo Clarín, que luego llevó a la sanción de la Ley 26.522, llamada de “Servicios de Comunicación Audiovisual”.

<sup>339</sup> “Qué se puede comer, dijo después. Y... todo bicho que camina... dijo el hombre viejo del mostrador” (Meret, Diego, *op. cit.*, página 89), retomando la estrofa número 470 del *Martín Fierro*: “Todo bicho que camina / va a parar al asador” (José Hernández: *El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*, Sopena, Buenos Aires, 1944, página 61). También se observan alusiones explícitas a la obra de Hernández: “Y ahora, de otra nube, se desprendía un croto típico, como escapado de la tapa dura de un Martín Fierro” (Meret, Diego, *op. cit.*, página 35).

Sarlo afirma que algunas novelas contemporáneas, “pese a desafiar formas sociales convencionales, tienen algo de la corrección ideológica propia de la presentación de una causa o quizá sea a la inversa: el hecho de que esa causa deba defenderse les da una especie de corrección ideológica”<sup>340</sup>. En el mismo sentido se puede entender la pregunta bourdiana sobre si la supuesta cultura popular resiste o afirma el estigma. A ese interrogante cuya respuesta, según Bourdieu, entraña una contradicción insoluble se lo puede vincular además, en el contexto social posterior al 2001, con la tensión realidad/ficción analizada: ¿Es posible que las obras del corpus, para ser realistas –cada una a su modo–, “deban” incluir las voces y las situaciones que surgieron después de la crisis –junto con otros recursos ya indagados–, porque en esa realidad cobran particular pertinencia sus personajes? Si así fuera, no debería soslayarse el hecho de que de alguna manera estas voces populares ingresan a la novelística de ficción *enletradas*, filtradas y construidas, por la intelectualidad, a su servicio, para otorgarle realismo.

---

<sup>340</sup> Sarlo, Beatriz: “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías (2006)”, en *op. cit.*, páginas 481 y 482.

**Anexo II: Características populares de los personajes de las diferentes novelas según lugar de residencia, creencias, ilegalidades y composición familiar**

	<b>Lugar de residencia / Origen</b>	<b>Religión / Creencias</b>	<b>Ejemplos de ilegalidades /acciones ilegítimas</b>	<b>Composición familiar</b>
<i><b>Le digo me dice</b></i>	Casa deteriorada ediliciamente ubicada en el partido de Lanús, en el conurbano bonaerense.	Judaísmo.	"Colgarse" de los servicios públicos y rebusques a la hora de enfrentar a los acreedores por falta de pago.	Madre con sus dos hijas mujeres, sin presencia de figura masculina.
<i><b>Grandeza Boliviana</b></i>	Inmigrantes bolivianos que habitan en una villa de la Ciudad de Buenos Aires, junto con otros miembros de la comunidad de ese país.	Creencias populares como el Gauchito Gil y el Ekeko.	Falsificación de billetes, copias ilegales de DVD y CD.	Hombres que viven solos, alquilando una pieza (o un colchón en el pasillo) en la villa. El personaje principal trabaja de albañil, en negro, con su tío.
<i><b>La ira del curupí</b></i>	Pueblo de Ituzaingó en la provincia de Corrientes y alrededores y Ciudad de Buenos Aires.	Gauchito Gil y la religión católica (al menos, todos participan de la fiesta del 8 de Diciembre en el pueblo).	Robo de carnes del matadero para intercambiarla por explosivos con un ingeniero de Yaciretá.	Los tres crotos principales de la historia viven solos, se encuentran en la pulpería y siempre andan juntos. No tienen padres.
<i><b>La Virgen Cabeza</b></i>	Villa con nombre ficticio, El Poso, ubicada en la Ciudad de Buenos Aires, cercana a una autopista.	Religión Católica apropiada y resignificada a partir del rol de la travesti de ser la transmisora e intérprete de lo que dice la Virgen María.	Consumo de drogas y portación ilegal de armas dentro de la villa. Robo de carpas del Jardín Japonés para criar en el estanque. Asesinato, falsificación de documentos y pasaportes para huir al extranjero. Utilización de celulares truchos.	Una de las protagonistas es travesti, villera y lesbiana. Se enamora de una periodista que queda embarazada. Viven en una villa y luego emigran a Miami.

## Bibliografía

- **Alabarces, Pablo y otros:** *Música Popular y Resistencia (Cultural) en la Argentina: una discusión en torno de los significados del rock y la cumbia*, apunte de cátedra Alabarces, Pablo, Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva, CeCSO, Buenos Aires, segundo cuatrimestre de 2007.
- **AM Provincia:** “Diego Meret presenta su libro ‘En la pausa’”, en <http://www.amprovincia.com.ar/noticias/9415-diego-meret-presenta-su-libro-en-la-pausa>, 25 de julio de 2012.
- **Amar Sánchez, Ana María:** *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1992.
- **Amícola, José:** “Manuel Puig y la narración infinita”, en Jitrik, Noé (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 11: “La narración gana la partida”, Emecé, Buenos Aires, 2000.
- **Bajtín, Mijail:** “Introducción. Planteamiento del problema”, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987.
- **Barthes, Roland:** *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard/Seuil/Cahiers de Cinéma, París, 1980.
- **Benjamin, Walter:** “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.
- **Borges, Jorge Luis:** “El escritor argentino y la tradición. Discusión (1932)”, en *Obras Completas. Tomo I*, Emecé Editores S. A, Barcelona, 2001.
- **Boullosa, Cecilia:** “Sergio Di Nucci: ‘No hay una sola oración que no aluda a otro texto’”, en *Revista Ñ*, 11 de mayo de 2010, [http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/11/\\_-02194158](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/11/_-02194158).
- **Bourdieu, Pierre:** “La elección de lo necesario”, en *La distinción*, Taurus, Madrid, 1979.  
————— “Describir y prescribir: las condiciones de posibilidad y los límites de la eficacia política”, en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, N° 38, mayo de 1981.  
————— “Los usos del ‘pueblo’”, en *Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona, 1988.  
————— *El sentido práctico*, Taurus, Madrid, 1991.
- **Burke, Peter:** “Prólogo”, en *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza, Madrid, 1978.

- **Cabezón Cámara, Gabriela:** *La Virgen Cabeza*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2009.
- **Calsamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo:** “El discurso escrito”, en *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Ariel, Barcelona.
- **Capdevila, Analía:** “Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad”, en Jitrik, Noé (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 6: “El imperio realista”, Emecé, Buenos Aires, 2001.
- **Contreras, Sandra:** “En torno al realismo”, en *Pensamiento de los confines*, N° 17, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005.
- **De Certeau, Michel y Giaurd, Luce:** “Introducción General”, en *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1999.  
 \_\_\_\_\_ “Envío”, en *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, Universidad Iberoamericana, México, 1999.
- **De Certeau, Michel y otros:** *La cultura popular*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.
- **Drucaroff, Elsa:** *Los prisioneros de la torre*, Planeta, Buenos Aires, 2011.  
 \_\_\_\_\_ “De las utopías a la muerte de las certezas”, en *Revista Noticias*, N° 1818, Buenos Aires, 29 de octubre de 2011.  
 \_\_\_\_\_ “Idishe mames en el siglo XXI (la pesadilla continúa)”, en <http://www.yoktime.com/uploads/escritos/44idishe%20mames.pdf>.
- **Fogwill, Rodolfo:** *La experiencia sensible*, Mondadori, Barcelona, 2001.
- **Foucault, Michel:** “Poderes y Estrategias”, en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza Ed., Madrid, 1985.
- **Ginzburg, Carlo:** “Prefacio” a *El queso y los gusanos*, Muchnik, Barcelona, 1981.
- **Giordano, Alberto:** “Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual”, en *Pensamiento de los confines*, número 21, diciembre de 2007.
- **Gorodischer, Julián:** “Hey Jude”, en Suplemento Radar, *Página/12*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2304-2005-06-12.html>, Buenos Aires, 12 de junio de 2005.
- **Gorodisher, Violeta:** “Literatura Policial. En pleno auge, hoy comienza su festival porteño”, en diario *La Nación*, Buenos Aires, 2 de agosto de 2013.

- **Grignon, Claude y Passeron, Jean Claude:** “Dominomorfismo y dominocentrismo”, en *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Nueva visión, Buenos Aires, 1991.
- **Hart Dávalos, Armando:** “Amar, pensar y actuar desde América Latina”, en *Nueva hegemonía mundial. Alternativas de cambio y movimientos sociales*, CLACSO, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20100613080917/nuevah.pdf>, Buenos Aires, 2004.
- **Hernández, José:** *El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*, Sopena, Buenos Aires, 1944.
- **Hidalgo, Bartolomé:** *Cielitos y diálogos patrióticos*, CEAL, Buenos Aires, 1979.
- **Ilya Kuriaky & The Valderramas:** “No way José”, en *Horno para calentar los mares*, PolyGram, Buenos Aires, 1993.
- **Iosi Havilio:** *Opendoor*, Entropía, Buenos Aires, 2006.
- **Lafosse, Juan Pablo:** “Literatura y crisis: nuevos modos de representación en los años cero”, *El Interpretador*, N° 29, diciembre de 2006.
- **Ley 26.522**, llamada de “Servicios de Comunicación Audiovisual”.
- **Ley 26.743**, llamada “de identidad de género”, sancionada en la Argentina el 9 de mayo de 2012.
- **Ley Nacional N° 26.618**, que modificó algunos artículos del Libro I, Sección Segunda "De los derechos en las relaciones de familia", del Libro II, Sección Tercera, Título II, "De la sociedad conyugal" y de otras secciones del Código Civil.
- **Ludmer, Josefina:** *Aquí América latina. Una especulación*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.
- **Magnus, Ariel:** *La 31 (una novela precaria)* Interzona, Buenos Aires, 2012.
- **Maingueneau, Dominique:** *Análisis de textos de comunicación*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2009.
- **Matayoshi, Maximiliano:** *Gaijin*, Alfaguara, 2003.
- **Meradi, Laura:** *Alta rotación*, Tusquets, 2009.
- **Mercado, Tununa:** *Carta a Felisa Pinto*, <http://manuelpuig.blogspot.com.ar/2007/12/la-carta.html>, 1990.
- **Meret, Diego:** *La ira del curupí*, Mansalva, Buenos Aires, 2012.

————— “En la pausa”, en *Revista de letras de la Biblioteca Nacional de la República Argentina*, <http://www.bn.gov.ar/abanico/A71004/meret-siniestro.html>.

- **Metz, Christian:** “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en AA.VV.: *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1975.
- **Ministerio de Culturas y Turismo del Estado Plurinacional de Bolivia:** “Alasitas”, en [http://www.minculturas.gob.bo/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=309&Itemid=571](http://www.minculturas.gob.bo/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=309&Itemid=571)).
- **Miscadigresiones:** “En la Pausa, de Diego Meret (II)”, en <http://miscadigresiones.blogspot.com.ar/2012/02/en-la-pausa-de-diego-meret-ii.html>, 3 de febrero de 2012.
- **Montfort, J. S.:** “El significado de la vida”, en <http://hermanocerdo.com/2012/01/el-significado-de-la-vida/>, enero de 2012.
- **Morales, Bruno:** *Bolivia Construcciones*, Sudamericana, Buenos Aires, 2007.
- *Grandeza Boliviana Eterna Cadencia*, Buenos Aires, 2010.
- **Ojeda, Ana:** *Falso contacto*, Milena Caserola, 2012.
- **Pérez Bergliaffa, Mercedes:** “Gualichos populares y trans: Marcia Schwartz deslumbra otra vez”, en *Clarín*, Sociedad, 6 de julio de 2013.
- **Pérez, Pablo:** *El mendigo chupapijas*, Mansalva, 2005.
- **Piglia Ricardo:** *Escenas de la novela argentina*, TV Pública/Biblioteca Nacional, 15 de septiembre de 2012 (<http://www.youtube.com/watch?v=fpTjISG4Pso>).
- **Pron, Patricio:** “La reinención de lo nuevo: la literatura argentina después del 2001”, en *Patricio Pron. Dossier de artículos*, <http://patriciopron.blogspot.com.ar/2009/03/la-reinencion-de-lo-nuevo-la.html>, marzo de 2009.
- **Ramírez, Ignacio:** “Los mapas y el territorio”, en *Le Monde diplomatique*, Edición 169, Buenos Aires, julio 2013.
- **Resolución 125/2008** del Ministerio de Economía y Producción.
- **Retamoso, Roberto:** “Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad”, en Jitrik, Noé (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 6: “El imperio realista”.
- **Rosemblat, Ángel** en Calsamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo.

- **Sarlo, Beatriz:** “Capítulo IV. Tradición y conflictos”, en *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires, 1995.  
  
 \_\_\_\_\_ “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías (2006)”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2007.
- **Sassone, Susana María:** “Bolivianos en la Argentina: entre la precarización laboral y el empresariado étnico”, en *Voces en el Fénix*,  
<http://www.vocesenelfenix.com/content/bolivianos-en-la-argentina-entre-la-precari%C3%B3n-laboral-y-el-empresariado-%C3%A9tnico>.
- **Speranza, Graciela:** “Por un realismo idiota”, en *Otra parte. Revista de letras y artes*, N°8, Buenos Aires, 2006.  
  
 \_\_\_\_\_ “¿Dónde está el autor?” en *Otra Parte. Revista de letras y artes*, N° 14, Buenos Aires, 2008.  
  
 \_\_\_\_\_ “Estado crítico”, en *Otra Parte. Revista de letras y artes*, N° 17, Buenos Aires, 2009.
- **Svampa, Maristella:** “La transformación y territorialización de los sectores populares”, en *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Taurus, Buenos Aires, 2005.
- **Tomas, Maximiliano:** “Notas sobre nueva narrativa argentina”, en *Perfil.com*,  
[http://www.perfil.com/contenidos/2007/07/15/noticia\\_0006.html](http://www.perfil.com/contenidos/2007/07/15/noticia_0006.html), Buenos Aires, 17 de julio de 2007.
- **Vanoli, Hernán:** *Pinamar*, Interzona, Buenos Aires, 2010.
- **Verón, Eliseo:** “El sentido como producción discursiva”, en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- **Vilker, Shila:** *Le digo me dice*, Editorial Paradiso, Buenos Aires, 2004.  
  
 \_\_\_\_\_ “Discurso sobre la felicidad”, en *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, Universidad de Buenos Aires, N° 72, diciembre de 2008.